

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS

A Imagem Cega: Um estudo  
comparatista de *Ensaio sobre  
a Cegueira* de José  
Saramago e *Blindness* de  
Fernando Meirelles  
Vanessa Catarina Castro  
Sousa

**M**

2016



**Vanessa Catarina Castro Sousa**

**A Imagem Cega: um estudo comparatista de *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago e *Blindness* de Fernando Meirelles**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes  
orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2016



A Imagem Cega: um estudo comparatista de *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago e *Blindness* de Fernando Meirelles

Vanessa Catarina Castro Sousa

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes orientada pelo Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Isabel da Silva Pires de Lima  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Pedro Jorge Santos da Costa Eiras  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Classificação obtida: 17 valores



Aos meus pais.

*Palavra e imagem é como cadeira e mesa:  
para estar à mesa necessita das duas.*

Jean-Luc Godard

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Pedro Eiras, que me orientou durante toda a minha jornada, pelo voto de confiança, pelo apoio incondicional e pela sua sabedoria que foi fundamental para a elaboração desta dissertação.

Às Professoras Doutoras Rosa Maria Martelo e Joana Matos Frias, pelos seminários orientados para o cinema que desenvolveram ainda mais o meu gosto por esta área científica.

Ao Instituto de Literatura Comparada por contribuir com bibliografia fundamental para a elaboração desta dissertação, assim como à Biblioteca Central da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e aos seus funcionários, pela sua simpatia e por prestarem todo o apoio sempre que necessário.

À Cristina, à Raquel ao Rui e à Sofia, por estarem sempre disponíveis para ouvirem as minhas teorias, lerem os meus textos, darem as melhores sugestões e me dizerem que tudo vai correr bem.

Ao Carlos, que me recebeu de braços abertos em sua casa, porque sem ele não teria realizado a viagem que iria impulsionar as minhas ideias para a escrita deste trabalho.

À Andreia e ao Dani, que foram os meus tradutores.

Às minhas amigas Bea, Lili, Luísa e Sílvia, que me apoiaram desde o primeiro dia e sempre ouviram os meus desabafos.

Ao Professor Vítor Oliveira, que um dia me guiou desde *As Pequenas Memórias* até ao *Ensaio sobre a Cegueira*, pelas grandes memórias.

À minha família, em especial aos meus pais, ao meu padrinho, à minha avó Zulmira e à minha tia Celeste, por acreditarem em mim e nas minhas capacidades, por me apoiarem nos bons e nos maus momentos e por estarem sempre presentes.



## Resumo

Esta dissertação realiza um estudo comparatista entre o livro *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (1995) e o filme *Blindness* de Fernando Meirelles (2008). Analisa-se o modo como o realizador brasileiro adaptou o romance saramaguiano para o grande ecrã, discorre-se sobre as consequências de uma “cegueira branca” na sociedade atual e descobre-se a importância dos sentidos para o ser humano, analisando o funcionamento da alegoria no romance e no filme.

**Palavras-chave:** José Saramago, Fernando Meirelles, literatura, cinema, cegueira, estudo comparatista.

## Abstract

This dissertation intends to accomplish a comparative study between the book *Blindness* (1995) of José Saramago and the movie *Blindness* (2008) of Fernando Meirelles. It is an analysis of the way that the Brazilian filmmaker adapted Saramago's novel to the big screen, elaborates on the consequences of a “white blindness” in our current society and it finds the importance of the sense for humans, analyzing the workings of allegory in the novel and film.

**Keywords:** José Saramago, Fernando Meirelles, literature, film, blindness, comparative study.

## Índice

I.	Introdução.....	11
II.	Imagem cega .....	15
1.	Da leitura à imaginação .....	15
2.	Alegoria do terror .....	20
3.	Cegueira branca .....	29
III.	Corpo como arte .....	36
1.	Quatro sentidos .....	36
1.1.	Audição .....	36
1.2.	Tato.....	42
1.3.	Olfato e paladar .....	45
2.	Despojar Corpóreo.....	54
IV.	Purificação possível.....	66
1.	Fogo & água .....	66
2.	Humano e cão .....	70
3.	Humanidade e exceção .....	76
V.	Conclusão.....	83
VI.	Anexo .....	85
	Anexo 1 .....	85
VII.	Bibliofilmowebgrafia .....	87

## I. Introdução

Os estudos de literatura comparada iniciaram-se no século XVIII, no cruzamento entre uma «prática sócio-cultural (e política)» que se aproxima do conceito de «nação» (Buescu 2001: 5) e um «impulso cosmopolita e inter-nacionalista» (*ibidem*). Estes dois movimentos convergem para dar origem a uma disciplina, dentro dos estudos literários, pela qual «os gestos e as vontades de entendimento internacionalista encontram um canal quase exclusivo» (6). Assim, a literatura comparada é criada para representar a

formalização e sistematização de uma metodologia comparativa: aquela que não só recorre pontualmente ao confronto entre dois (e depois cada vez mais de dois) fenómenos literários mas, sobretudo, pensa o literário através do procedimento comparativo, ou seja, considera tal procedimento como fundador de uma área de reflexão. (Buescu 2001: 5)

Este confronto entre dois ou mais fenómenos literários, pensando a literatura à escala mundial, deu origem a uma outra área de conhecimento e investigação: os estudos interartes. O fundamento que esta mesma área adquire do comparatismo levou a uma

perspectiva comparatista [que] oferece um campo particularmente fecundo (...) permitindo a relação entre diversas manifestações da prática artística, como por exemplo as várias artes visuais, a música, a dança, o teatro ou o cinema, para lá evidentemente da prática literária propriamente dita e das osmose a que se encontra também ligada (Buescu 2001: 13).

Nesta dissertação, pretende-se realizar um estudo comparatista, ao nível interartístico, entre o livro *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, e o filme *Blindness*, de Fernando Meirelles. Estas duas obras têm em comum uma narrativa. O autor português publica o seu romance em 1995 e o filme realizado por Meirelles estreia em 2008. Livro e filme estão separados no tempo por treze anos; mas a história que o *Ensaio* e *Blindness* contam é sempre atual.

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, «adaptar» significa «ajustar (uma coisa a outra); adequar; apropriar; alterar (obra) de forma a adequá-la a um público diferente ou a transpô-la para o cinema, a televisão, o teatro, etc.» (2005: 42). Assim, uma adaptação cinematográfica, baseada num romance, não pode pretender ser uma cópia fiel da narrativa textual, até porque se está perante dois objetos artísticos distintos.

Marcel Martin considera o cinema uma arte<sup>1</sup>, mas tem consciência de que, para muitos, «O cinema é futilidade porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução mecânica da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como um simples divertimento onde se vai sem cerimónia» (1995: 18). Por esta ordem de ideias, poder-se-ia considerar que, quando se está perante uma adaptação cinematográfica baseada numa obra literária, por muito bom que seja o livro, o filme nunca poderá ser equiparável. Ainda assim, as adaptações continuam a concretizar-se.

Mas por que razão se fazem adaptações de obras literárias? Marta Noronha e Sousa, na obra *Narrativa na Encruzilhada: A questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*, talvez tenha uma resposta:

Há diversas razões que levam à adaptação de obras literárias – ou outros artefactos, literários ou não – ao cinema. A primeira é a escassez de guiões originais. O facto de os cineastas serem capazes de dominar a linguagem cinematográfica não implica que tenham (sempre que necessário) a capacidade ou inspiração para conceber uma história original, e nem sempre os argumentistas têm ideias originais para apresentar. Neste caso, usar a literatura como base é uma forma de manter a produção sempre que a criatividade dos realizadores, produtores e argumentistas não acompanhe as exigências do mercado cinematográfico (2012: 20).

Existem mais algumas razões que podem levar um realizador, argumentista ou produtor a escolher uma obra literária para concretizar uma adaptação cinematográfica. Em primeiro lugar, pode considerar-se que o espectador vai encontrar uma abordagem diferente de uma narrativa que já conhecia, sentindo o prazer de ver repetida uma história que já tinha despertado o seu interesse; porém, para quem nunca leu a obra, o visionamento de uma adaptação cinematográfica também pode ser uma experiência

---

<sup>1</sup> «Noventa anos após a descoberta dos irmãos Lumière, deixou de ser possível afirmar, seriamente, que o cinema não é uma arte» (Martin 1995: 17).

enriquecedora, se se considerar que poderá ser um novo incentivo para a leitura. Além disto, a adaptação cinematográfica torna a leitura mais acessível, por já se conhecer, de certa forma, a trama da narrativa. Por fim, note-se o interesse no retorno financeiro, visto que um filme alcança um público mais vasto do que o público-alvo de um livro.

Por estes motivos, existem muitas críticas ao cinema, por se considerar que a sétima arte está a retirar o valor à literatura, como diz Martine Joly, discordando dos argumentos dos críticos e sustentando que existe uma

injustiça que representa o grande medo provocado pela «proliferação das imagens» ou pela «civilização das imagens», que poderiam acarretar o desaparecimento da «civilização da escrita» e mesmo da linguagem verbal no seu conjunto. É efectivamente injusto pensar que a imagem exclui a linguagem verbal, porque esta a acompanha quase sempre, sob a forma de comentários, escritos ou orais, de títulos, de legendas, de artigos de imprensa, de balões, de didascálias, de *slogans*, de tagarelices, quase até ao infinito. (...) Quando às imagens fixas sem texto, rompem de tal modo com a expectativa que delas temos que a legenda que as acompanha é «sem legenda», «sem palavras» ou então «sem título»... (1994: 135-136).

O poder da palavra está sempre presente em tudo o que nos rodeia e a imagem está impregnada na sociedade atual: «A imagem está aí, frente a mim, para mim: coalescente (seu significante e seu significado bem fundidos), analógica, global, impregnada: é um logro perfeito» (Barthes 1975: 124). Não obstante, a imagem não vai suplantar a palavra, porque ambas podem perfeitamente viver lado a lado. Apesar de tudo a palavra e a imagem são diferentes e o seu estudo também não pode reger-se pelos mesmos critérios:

o estudo da linguagem verbal é mais simples porque se trata de uma linguagem descontínua, constituída por unidades discretas que podem ser distinguidas umas das outras já que diferem (ou se opõem) claramente entre si. (...) A linguagem visual é diferente e a sua segmentação para a análise é mais complexa. Tal resulta do facto de não se tratar de uma linguagem discreta ou descontínua, como a língua, mas de uma linguagem contínua (Joly 1994: 56-57).

Nesta dissertação, aborda-se tanto a linguagem verbal quanto a linguagem visual, cinematográfica porque o cinema é uma «linguagem, isto é, um processo de

conduzir uma narrativa e de veicular ideias», segundo Marcel Martin (1995: 22). Tudo isto para se tentar verificar se as duas linguagens, apesar de distintas, se complementam.

## II. Imagem cega

### 1. Da leitura à imaginação

Em 1995 José Saramago publica o romance *Ensaio sobre a Cegueira*, «a história de uma cegueira fulminante que ataca os habitantes de uma cidade» (Saramago s/d: 7), uma alegoria do mundo contemporâneo. Cerca de três anos depois, o escritor português recebe o prémio Nobel.

*Ensaio sobre a Cegueira* desesperou e provocou horror no próprio Saramago durante toda a sua escrita. Tal como afirma no momento da apresentação da obra,

Este é um livro francamente terrível com o qual eu quero que o leitor sofra tanto como eu sofri ao escrevê-lo. Nele se descreve uma longa tortura. É um livro brutal e violento e é simultaneamente uma das experiências mais dolorosas da minha vida. São 300 páginas de constante aflição. Através da escrita, tentei dizer que não somos bons e que é preciso que tenhamos coragem para reconhecer isso.<sup>2</sup> (apresentação da obra por José Saramago; cf. <https://www.portoeditora.pt/noticias/chico-buarque-e-carlos-do-carmo-colaboram-nas-novas-edicoes-da-obra-de-jose-saramago/33762>)

Em *A Arte do Romance*, Milan Kundera fala das dificuldades que os tradutores encontram ao traduzirem os seus livros. Assim, para evitar mais mal-entendidos durante uma tradução, um amigo do escritor pediu-lhe que refletisse sobre determinadas palavras-chave das suas obras. E foi assim que nasceu uma espécie de dicionário dos romances de Milan Kundera. Entre essas palavras, encontra-se «Romance»: «A grande forma da prosa em que o autor, através dos egos experimentais (personagens), examina até ao fim alguns grandes temas da existência» (1986: 167).

Assim se levanta a questão: será *Ensaio sobre a Cegueira* um romance na aceção kunderiana? No *Ensaio* o leitor está perante um grande tema da existência: uma cegueira alegórica. Para Maria Alzira Seixo, esta obra saramaguiana «constitui um pensamento específico do tempo, que é nela ficcionado enquanto decurso fundamental da existência humana ancorada no tecido social, e na experiência que o homem (...) nele colhe» (1999: 123).

---

<sup>2</sup> <https://www.portoeditora.pt/noticias/chico-buarque-e-carlos-do-carmo-colaboram-nas-novas-edicoes-da-obra-de-jose-saramago/33762> (visto a 8 de fevereiro de 2016).

Mas este debate não esgota a questão da classificação genológica do texto de Saramago. É preciso perguntar também se *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser um ensaio, um ensaio-romance, «um romance que se quer ensaio», como escreve Isabel Pires de Lima (1999: 415), ou se, conforme afirma o próprio autor nos *Cadernos de Lanzarote II*, é um «ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto “filosófico”» (Saramago s/d: 14). Esta ambivalência, esta incerteza na hora de “catalogar” a obra saramaguiana leva «o leitor [a] confrontar-se, desde as primeiras páginas, com um evidente clima ficcional que afasta o texto de qualquer modelização discursiva ensaística. No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre (...) uma condição marcada pela cegueira» (Lima 1999: 415). Neste caso, a persistência também pode ter vencido porque Saramago afirma, novamente num dos seus *Cadernos*:

há vinte anos chamei «ensaio de romance ao *Manual de Pintura e Caligrafia* (...), hoje ponho um ponto final num romance a que dei o nome de *Ensaio*. Vinte anos de vida e de trabalho para ir dar, por assim dizer, ao mesmo sítio: de falta de persistência e sentido de orientação não poderão acusar-me... (s/d: 20-21)

A alusão de Saramago ao conto filosófico permite recuperar toda uma tradição de debates filosóficos através da ficção no Iluminismo. Recorde-se a história de Cândido segundo Voltaire. Cândido aprende com o seu mestre Pangloss que «o que existe não pode ser diferente; porque, tendo tudo sido criado para um fim, fatalmente é para o melhor dos fins. (...) Por consequência, quem afirma que tudo vai bem diz apenas asneira. É preciso afirmar que tudo vai pelo melhor» (Voltaire 1759: 10). Além disso, o mestre de Cândido afirma que «as desgraças particulares formam o bem geral. De maneira que quanto mais há desgraças particulares, maior é o bem geral» (24). Cândido é vítima de diversas desgraças, inclusive a suposta morte do seu mestre no início do conto, mas nem nesse momento o jovem perde a sua fé na humanidade. O leitor, porém, depressa compreende que esta história em particular serve para descrever uma lei geral: a humanidade está condenada a sofrer, e pode eventualmente cegar-se para a consciência do mundo como sofrimento.

Apesar de este conto ser construído a partir de uma sequência de acontecimentos negativos, «tudo vai o melhor possível» (139) segundo Pangloss, porque «Leibniz não pode deixar de ter razão, e a harmonia preestabelecida é, além disso, a mais perfeita coisa que existe, a par da vida universal e da matéria subtil» (*ibidem*). De facto,



*Cândido ou o Optimismo* é uma sátira à filosofia de Leibniz; lembre-se a carta de Voltaire a Jean Robert Trenchin, escrita a 24 de novembro de 1755, vinte e três dias após o terramoto de Lisboa:

Voilà Monsieur une physique bien cruelle. On sera bien embarrassé à deviner comment les lois du mouvement opèrent des désastres si effroyables dans le meilleur des mondes possibles (Voltaire 1755: 619).

Voltaire mostra que o mundo é cruel; Saramago confirma que a humanidade não é boa e que não existem razões para sermos otimistas. Assim, Saramago afirma na entrevista «Não sou um exemplo do que é viver neste mundo», concedida ao jornal *Público*:

Não sou uma espécie de narciso que se vê ao espelho e diz “olha que bom, que pessimista que tu és”. Parece que o que é bom é ser optimista. Mesmo que não haja nenhuma razão para isso. Há pessoas que têm razões para estarem contentíssimas com o mundo, têm tudo o que querem. (...) Não me falta nada. Mas eu não sou um exemplo do que é viver neste mundo. Sou um privilegiado. Mas não posso estar contente. O mundo é o inferno. Não vale a pena ameaçarem-nos com outro inferno porque já estamos nele. A questão é saber como é que saímos dele. (Saramago 2008)

A crueldade do mundo é uma realidade para Voltaire. Para Saramago, o homem não é melhor do que o mundo. Este paralelismo está bem vincado em *Ensaio sobre a Cegueira* onde o escritor português, partindo de uma desgraça particular (o desespero de um condutor que cegou quando estava parado nos semáforos), é capaz de guiar o seu leitor por uma cegueira geral com o seu *Ensaio*. A cegueira de um personagem, de uma comunidade, de um país, da humanidade, do leitor: esta pode ser a cegueira de quem, vendo, não vê. A ficção de *Ensaio sobre a Cegueira* contraria, assim, esta epígrafe da contracapa do livro: «Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara». Esta epígrafe é retirada do *Livro dos Conselhos*, um livro que é fruto da imaginação do autor (Saramago s/d: 17).

De certo modo, José Saramago tenta evitar que esta cegueira contagie o seu leitor, alertando-o: «No meu romance *Ensaio sobre a Cegueira* tentei, recorrendo à alegoria, dizer ao leitor que a vida que vivemos não se rege pela racionalidade, que estamos usando a razão contra a razão, contra a própria vida» (*idem*: 29). Há, assim, a

necessidade de uma participação crítica do leitor. É preciso que este seja capaz de fazer uma leitura implicada, capaz de entender a cegueira, ao mesmo tempo, como uma realidade concreta, um facto dentro da trama do romance, mas também um *exemplum*, uma alegoria da maldade.

Para construir esta alegoria, o romance de Saramago obriga o leitor a confrontar-se com a cegueira, tanto numa interrogação filosófica (o que é ver?) quanto nas circunstâncias mais concretas (como posso guiar-me no hospício, como divido a comida?).

Por um lado, o romance obriga o leitor a ver a cegueira no seu lado mais extremo, como uma epidemia. O leitor é assim confrontado com uma doença que acredita conhecer, mas que da qual, na realidade, pouco ou nada sabe.

Por outro lado, enfrentar a cegueira obriga o leitor a estranhá-la porque, através do romance saramaguiano, apresenta-se um mundo dado apenas pela audição, pelo tato e pelo olfato. O leitor é convidado a estranhar o mundo, que apenas pode conhecer através dos dados dos sentidos das personagens cegas. O formalista russo Victor Chklovski, em «A arte como processo», fala de um «objecto [que] passa ao nosso lado como que empacotado, sabemos que ele existe segundo o lugar que ocupa, mas apenas vemos a sua superfície» (1917: 81). Assim é o mundo do *Ensaio sobre a Cegueira* para as personagens, e portanto também para o leitor.

Saramago não se conforma com uma sociedade niilista onde o mundo é considerado um inferno como consequência de uma organização social injusta. Quanto à sua própria posição filosófica e política, o escritor afirma: «Não sou niilista, sou simplesmente relativista. André Compte-Sponville, no seu Dicionário Filosófico, coloca as coisas no seu lugar: o niilismo é a filosofia da preguiça ou do nada, o relativismo é a filosofia do desejo e da acção» (Saramago *apud* Aguilera 2010: 55).

Através dos seus romances, Saramago apela à construção de um outro mundo entre o leitor e o narrador, um mundo que não é o real, nem o mundo disfórico ficcionado nas páginas do romance. É neste terceiro mundo que o leitor encontra a verdade, tira as suas próprias conclusões e verifica que tem mais responsabilidades no mundo real porque não foi um leitor passivo perante um mundo caótico. É por isso que Saramago faz questão de interrogar o presente como uma obsessão pessoal, «o presente que nos atinge e nos põe o coração em pânico», como diz Piero Ceccucci na sua comunicação, ainda inédita, «A escrita e o olhar. Textualidade e memória no *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago». O tempo presente faz parte do discurso de

Saramago, que incorpora todas as suas posições existenciais e críticas e «é, assim, central à [sua] prática romanesca (...), afastando-o tanto do romance realista como do romance histórico», como afirma Maria da Conceição Madruga (1998: 132). É desta forma que Saramago

consegue mobilizar a consciência do leitor que, convocado para um papel extremamente ativo, qual ideal “co-autor”, no ponto de vista avivado e adotado, torna-se (cor)responsável da “verdade” reflexa e encontra a justa solicitação para pôr em campo um olhar também alienado da realidade, uma leitura ao avesso do mundo fenoménico (Ceccucci 2015: 3).

*Ensaio sobre a Cegueira* é um romance «cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No *Ensaio* não se lacrimam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo», diz Saramago nos *Cadernos de Lanzarote III* (1996: 58). E é com este grito que Saramago deixa passar um pouco de si nas entrelinhas da sua obra, tal como nos explica Conceição Madruga:

A influência da voz narrativa estende-se, porém, além da esfera de carácter reflexivo, alcançando também os mecanismos de funcionamento das personagens: a omnisciência proporciona ao narrador o conhecimento das suas motivações e pensamentos. (...) A sua escrita é uma poética do saber que conduz a um novo regime de verdade em que se perde a capacidade de distinção entre o próprio e o figurado e em que José Saramago contrapõe à angústia e à dúvida a ironia e o jogo (1998: 132-133).

José Saramago, com o seu tom irónico, cheio de insinuações, numa «linguagem enxuta e seca, de extrema sobriedade criativa» (Seixo 1995: 22) – chamemos-lhe tom saramaguiano –, introduziu uma forma própria de escrita. Imagina-se, segundo Fernando Gómez Aguilera, «muito mais como alguém que está a falar do que alguém que está a escrever» (2010: 235); e, para Jesus Herrero, Saramago quer «funcionar, não como escritor, mas como conversador» (2010: 27). Esta forma de escrita, onde não são necessárias as marcas gráficas de discurso direto, mantendo assim «o seu estilo de pontuação interior e a cadência oralizada» (Seixo 1995: 22), oferecem ao escritor a maleabilidade de que necessita para a introdução (muitas vezes irónica) do narrador. O coloquialismo, as expressões idiomáticas e os ditados populares criam um mundo com o qual o leitor se identifica, por mais surpreendente que o assunto abordado possa ser. No

seu texto «O escritor da palavra “falada”», Jesus Herrero evidencia a forma como opera a escrita de Saramago:

Saramago romancista impõe à sua escrita o ritmo da locução verbal. (...) não quer ser um escritor da palavra escrita, mas sim um dispensador da palavra falada, porque o escritor da palavra escrita tem de pôr uma ordem lógica nos seus pensamentos, enquanto o dispensador da palavra falada foge a qualquer submissão à ordem conceptual (*idem*: 27-28).

Assim, o tom saramaguiano foi conseguido, em grande medida, através de uma importação de marcas da linguagem oral no discurso escrito até porque «a autêntica palavra é certamente a palavra falada» (29).

Foi este tom, marcado por excursos, ironias e pela mescla do discurso oral quotidiano com o registo escrito literário, o grande problema que o realizador brasileiro Fernando Meirelles encontrou, quando conseguiu os direitos para a adaptação do romance para o grande ecrã.

## 2. Alegoria do terror

Em 1997 o realizador brasileiro Fernando Meirelles tentou comprar os direitos de *Ensaio sobre a Cegueira* para fazer uma adaptação cinematográfica. Tinha acabado de ler pela primeira vez o livro e, «num impulso, sem ter a mínima idéia de como adaptaria aquele romance» (Meirelles 2008b: 11), procurou contactar o editor de José Saramago, mas «A resposta veio rápida e categórica: nenhum interesse» (*ibidem*). Cerca de oito anos mais tarde, o produtor canadiano Niv Fichman e o argumentista Don McKellar convidaram o realizador brasileiro a dirigir um filme cujo guião, baseado em *Ensaio sobre a Cegueira*, tinha por título *Blindness*<sup>3</sup>. Esta dupla de canadianos também se tinha interessado pela obra de Saramago, mas, ao contrário de Meirelles, não desistiram de negociar os direitos da obra, mesmo depois de uma primeira resposta negativa. Fernando Meirelles, «mais impressionado pela magia da coincidência do que

---

<sup>3</sup> Página de *Blindness* no IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0861689/>

motivado pela possibilidade de mergulhar naquele universo tão negro, disse ao produtor Niv Fichman que havia gostado da adaptação» (*idem*: 12).

Depois de algumas tentativas falhadas para conseguirem os direitos de adaptação da obra de Saramago, Fichman e McKellar tiveram a verdadeira prova de fogo quando receberam a notícia, vinda do editor do Nobel português, Zeferino Coelho, de que o próprio autor estava disposto a recebê-los em Lanzarote para perceber o que desejavam verdadeiramente fazer. O escritor receava que, ao apoderarem-se dos direitos, adulterassem a sua obra, como disse numa entrevista: «O que eu não queria era que isto [o livro] caísse nas mãos de pessoas que, aproveitando-se do facto de terem os direitos sobre a obra, se permitissem fazer aquilo que lhes desse na vontade» (Saramago *apud* Guelb s/d: 13:02). Depois de passarem dois dias a conversar com o autor sobre tudo exceto o filme, receberam, de forma inesperada, o anúncio da cedência dos direitos vindo do próprio Saramago. Assim foi dado o primeiro passo para a produção cinematográfica de *Blindness*<sup>4</sup>. O filme foi realizado em 2006 e estreado na abertura do Festival de Cannes, a 14 de maio de 2008.

Don McKellar, numa entrevista a Luís Salvado, afirma: «Mal li a primeira página [do *Ensaio sobre a Cegueira*] achei que era muito cinematográfico» (*apud* Weinholtz s/d: 01:32), mas a escrita do roteiro demorou cerca de oito anos a ser concretizada. O guionista admite: «Muitos dos desafios do livro acabaram por ser muitas das coisas que eu considero interessantes numa adaptação. Mas levei muitos anos até chegar lá. Adaptei-o... depois fiz muitas alterações, desisti... lutei durante muito tempo. Mas finalmente regresssei ao livro» (02:23). José Saramago participou no desenvolvimento do guião, lendo as versões que lhe eram enviadas e dando algumas opiniões.

Desmontar a trama de um romance e montar novamente a sua história num roteiro não foi uma tarefa fácil, mas «Foi mais o tom que foi difícil de adaptar. Não tanto os incidentes, mas o tom. (...) Seria interessante por ser sobre a cegueira, sobre a visão, sobre a forma como vemos... Também o cinema é um meio visual... Há muitas questões cinematográficas desde o princípio» (McKellar *apud* Weinholtz s/d: 01:44). Este tom, que anteriormente se designou como tom saramaguiano, é o mesmo de que Don McKellar fala no documentário produzido para acompanhar o DVD do filme: «À descoberta de *Ensaio sobre a Cegueira*».

---

<sup>4</sup> Em Portugal, o título do filme é igual ao do romance de Saramago, mas, para tornar este texto mais claro e fluido, manteve-se o título original do filme, em inglês.

Talvez isso se deva ao facto de o próprio significado da palavra “tom” ser difícil de explicar. Jacques Derrida comenta, a propósito do «tom filosófico» (1983: 13) kantiano:

A atenção ao tom, que não é apenas o estilo, parece-me assaz incomum. (...) Os sinais distintivos de um tom são dificilmente isoláveis, se é que existem em estado puro, o que duvido, sobretudo num discurso escrito. Em que é que se assinala um tom, uma mudança ou um ruptura de tom? (...) A que marcas prestar atenção para o analisar, a que sinalização que não seja nem estilística, nem retórica, nem evidentemente temática ou semântica? (...) O sonho ou o ideal do discurso filosófico, da alocução filosófica ou da escrita que é suposta representá-la, não é o de tornar a diferença de tonalidade inaudível, e com ela todo um desejo, um afecto ou um incidente que trabalham o conceito em contrabando? (*idem*: 12-13)

Se se fala em “tom” para classificar aquele *je ne sais quoi* que a obra de Saramago transmite o seu leitor, também se fala de uma “alma” dos filmes. De certa maneira, podemos aproximar estes conceitos, se atentarmos nas palavras de Marcel Martin:

Porque se pode verificar que muitos filmes, perfeitamente eficazes no plano da linguagem, se mostram nulos do ponto de vista estético, do ponto de vista do *ser filmico*: não têm existência artística. «Há filmes», escreve Lucien Wahl, «cujo argumento é suficiente, a realização não tem erros, os actores têm talento, mas o filme não vale nada. Não conseguimos ver o que lhes falta, mas sabemos que é o principal.» O que lhes falta é aquilo a que alguns chamam a *alma*, ou a *graça* e a que eu chamo o *ser*. «Não são as imagens que fazem um filme», escreveu Abel Gance, «mas a alma das imagens» (1955: 25).

Saramago devolve aos leitores um pouco do poder da palavra para que estes lhe possam atribuir um sentido. Assim, escreve na *História do Cerco de Lisboa*: «Os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras dentro deles são outra poeira cósmica flutuando à espera de um olhar que as irá fixar num sentido ou neles procurará um sentido novo» (1989: 26). E afirma ainda numa entrevista concedida a Fernando Gómez Aguilera:

Se a Literatura nesta terra ainda serve para alguma coisa, isto é, se for mais do que alguns estarem ainda a escrever para alguns estarem ainda a ler, torna-se urgente

recuperá-la, já que a nossa sociedade corre o risco, devido aos audiovisuais, de emudecer, ou seja, de haver cada vez mais uma minoria com grande capacidade para falar e uma maioria crescente limitada a ouvir, não entendendo sequer muito bem o que escuta (*apud* Aguilera 2010: 193).

O Nobel literário português desenvolveu uma técnica de escrita que oferece ao seu leitor a possibilidade de “ver”, de construir uma imagem<sup>5</sup> a partir da matéria verbal. Através desta “linguagem cinematográfica”, José Saramago recupera a literatura. Mas, ainda mais importante, Saramago tem a intenção de recuperar aquela «maioria crescente limitada a ouvir», para lhe restituir a sua capacidade crítica.

Uma das formas de restituir ao leitor a sua capacidade de julgamento (em vez de o manter como um agente passivo na sociedade) é conseguida por Saramago através da alegoria. Ora, a alegoria afeta diretamente a interpretação da narrativa tanto no *Ensaio* como em *Blindness*. Pedro Calderón de la Barca, no seu auto *El Verdadero Dios Pan*, faz uso da personagem Pan para explicar o que é a alegoria:

La alegoría no es más  
que un espejo que translada  
lo que es con lo que no es;  
y está toda su elegancia  
en que salga parecida  
tanto la copia en la tabla,  
que el que está mirando a una  
piense que está viendo a entrambas. (1685: 1242)

Segundo Saramago, «fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca» (1995b: 26). Assim, as afirmações de Calderón e de Saramago enfatizam o poder revelador de um espelho que distorce ou que é disposto ao contrário

---

<sup>5</sup> A aceção do termo “imagem” usada nesta dissertação é a descrita por Carlos Ceia no *E-Dicionário de Termos Literários*: «Representação mental de uma realidade sensível que funciona como um recurso linguístico em textos literários, quando se faz a associação inconsciente ou indirecta de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço. Nesta definição estão contidos os dois usos mais comuns da imagem no espaço literário: a possibilidade de reconstrução mental de uma realidade de que se pretende criar um efeito de verosimilhança e a possibilidade de construção de um discurso feito de analogias e similitudes com padrões conhecidos. Modernamente associa-se ao conceito de imagem uma visualidade, logo uma percepção objectiva e concreta, de que necessita para ser reconhecida como tal e não se confundir com impressão ou simples vestígio» (cf. Ceia 2010).

do habitual, levando o leitor a reequacionar aquilo que dava como garantido. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, reequaciona-se a visão, o que se julga que se vê.

Desta forma, o espectador e o leitor são levados ao extremo mais horrendo da humanidade. Nas palavras de Fernando Venâncio, em *Ensaio sobre a Cegueira*

Cada situação recebe um tão extremo tratamento, que o leitor extrai daí a razoável conclusão: pior do que isto era impensável. Ora, ainda ele mal disso se deu conta, ei-lo testemunha de nova situação, que, trazida por inquebrantável lógica, vem demonstrar que o “impensável” de modo nenhum o era (2000: 72).

Indiferença, ruindade, um universo humano impensável constroem um novo *locus horrendus* que no século XX se tornou real. Maria Leonor Machado de Sousa designa aquele *topos* poético da seguinte forma:

Os cenários e situações sombrios e aterradores encontram-se já nas literaturas clássicas, geralmente com a intenção de engrandecer o valor dos heróis que os ultrapassam. (...) Na Idade Média, o horror tornou-se macabro, mas com intuitos moralizadores, ligados às preocupações da Igreja, que chamavam a atenção dos homens para a inevitabilidade da morte e para a vanidade de todos os bens terrenos. (1997: 291)

Na verdade, em *Ensaio sobre a Cegueira* a natureza não é horrenda: apenas o ser humano é capaz de coisas horrendas quando a sua humanidade é posta à prova. Além disso, enquanto o *locus horrendus* clássico é sombrio, tenebroso, em *Blindness* nada é sombrio, mas sim cheio de luz, de uma brancura que cega. Na verdade, esta luminosidade pode ser igualmente aterradora, porque, de tão repetitiva, se torna numa brancura doentia. Aliás, como diz Edgar Allan Poe, no ensaio «A filosofia do mobiliário» (1846):

O brilho constitui um erro recorrente na filosofia da decoração americana [...] Estamos apaixonados pelo gás e pelo vidro. O primeiro é inadmissível dentro de portas. A sua luz grosseira e intermitente é ofensiva. Ninguém que possua cérebro e olhos a pode usar. Uma luz suave, a que os artistas dão o nome de luz fria, faz maravilhas mesmo num apartamento mal decorado. [...] Na verdade, até luzes fortes e constantes são inadmissíveis. Pode-se dizer que os enormes e inconsequentes lustres de vidro, corte prismático, iluminados a gás, sem sombra, que se balouçam nas modernas salas de visitas são a essência do que há de mais errado no gosto e de absurda loucura (*apud* Gil 2011: 43).



Ficar impossibilitado de ver pode levar alguém que cegou de forma repentina a ficar obcecado até pelas próprias sombras. Para esse cego, nem o espelho serve para demonstrar a sua própria existência, tal como acontece com o médico (Mark Ruffalo) no *Ensaio*: «meu Deus, a falta que os olhos nos fazem, ver, ver, ainda que não fosse mais que umas vagas sombras, estar diante de um espelho, um olhar uma mancha escura difusa e poder dizer, Ali está a minha cara, o que tiver luz não me pertence» (Saramago 1995b: 75). Ora, se o que tiver luz não pertence ao sujeito, então em *Blindness* nada pertence a cada uma das personagens porque tudo é luz, tudo é branco.

Don McKellar relata a dificuldade que teve ao escrever o guião de forma a deixar o “filme suportável” para o espectador, considerando o quão martirizante o *Ensaio sobre a Cegueira* pode ser:

Há um ponto no livro que se torna insuportável. A minha experiência fazia-me querer pô-lo de parte, por um lado, mas por outro lado não conseguia porque o queria terminar, só queria poder fechar o livro, queria livrar-me daquilo o mais rapidamente possível. E eu queria ter essa sensação no filme... que era martirizante. Uma das coisas mais surpreendentes e mais fantásticas do livro, é que vai mais longe do que alguma vez teríamos imaginado. É bastante chocante ao mesmo tempo que não consegue fugir à verdade. Não consegue negar a observação fiel do comportamento humano. Não queria que o guião ficasse aquém. Não queria sentir que tinha sido covarde. Mas ao mesmo tempo tinha de ser visível. Não podia transformar-se em exploração, em pornografia...  
(*apud* Weinholtz s/d: 19:02)

Assim, um exemplo do quão longe o *Ensaio* vai para mostrar a realidade atroz em que vivem os cegos é o estado a que o manicómio (em que estes se encontram de quarentena) chega:

O médico perguntou-lhe então que sentido da vida via ele na situação em que todos se encontravam, famintos, cobertos de porcaria até às orelhas, roídos de piolhos, comidos de percevejos, espicaçados de pulgas (Saramago 1995b: 167).

Mas, mais desumana do que viver nestas condições, é a imposição que os homens da terceira camarata fazem: «Tragam-nos mulheres» (*idem*: 165). As cenas de violação de *Blindness* foram também as mais difíceis de filmar, como diz Meirelles:

A Julianne Moore teria que filmar a cena em que vem pelo corredor aos prantos depois de presenciar o estupro de 12 mulheres e matar dois estupradores. O microfone de lapela da Julianne já estava ligado, pude ouvir pelo *headphone* que lá do outro lado do corredor, sozinha, ela se preparava respirando fortemente. Enquanto isso, preparávamos nosso lado: luz câmara, figuração. Então ela começou a chorar e depois a chorar convulsivamente, até que um assistente entrou correndo onde estávamos e anunciou “A Julie está pronta e pede para rodarmos já”. Nós não estávamos prontos, mas nesta hora não interessa se a mesa não está posta ou se o vinho não foi aberto. Tem que rodar. E rodamos (2008b: 20).

Para conseguir que este episódio fosse visto no grande ecrã, foi necessário recorrer à insinuação, introduzindo apenas fragmentos de imagens, sombras ou reflexos e deixando ao espectador o trabalho de os decodificar. Meirelles decidiu «diminuir um pouco à voltagem do filme» (75) para aceder a um grupo mais vasto de espectadores.

Também *Cidade de Deus*, a primeira longa-metragem de Fernando Meirelles, sobre a questão dos gangues nas favelas do Brasil, é um filme bastante violento. Há diversos tiroteios que acabam sempre com algumas mortes e diversos feridos, mas nunca se vê o típico «banho de sangue» a que Hollywood habituou o seu público. Na verdade, não se sente muito a violência, o choque, nesses filmes de ação, porque tudo é visível ao espectador; pode parecer contraditório, mas, na realidade, aquilo que mais pode provocar o horror num espectador não está na tela do cinema. A insinuação de algo dramático num filme pode ser mais violenta do que a simples exposição dramática da cena: a mente do espectador consegue sempre imaginar o pior dos cenários quando algo é insinuado. O cinema é, segundo Christian Metz, «uma técnica do imaginário» (1977: 9); para este autor, tendo em conta que os filmes são relatos ficcionais,

o imaginário, oposto ao simbólico mas em constante imbricação com ele, designa o logro fundamental do Eu, a impressão definitiva de um antes do Édipo (...), a marca durável do espelho que aliena o homem ao seu próprio reflexo e dele faz o duplo do seu duplo (...) Ninguém duvida de que tudo isso é reactivado pelos jogos desse *outro espelho* que o *écran* do cinematógrafo é, que neste caso se pode considerar como um verdadeiro postigo psíquico, uma prótese dos nossos membros originariamente separados (*idem*: 10).

Assim, o espectador revê-se nas situações e/ou personagens quando olha para a tela onde está a passar um filme. É por isso que nem todos os espectadores imaginam a

mesma coisa, pois cada um se identifica com diferentes situações/personagens e despoleta o seu pior medo quando se encontra a ver imagens de violência que não são completamente explícitas.

No *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*, Jacques Sedat escreve sobre o conceito de «identificação». Num sujeito, inicialmente as «identificações são uma lenta hesitação entre o “eu” e o “outro”» (1993: 256), mais tarde evoluem para «a capacidade de ocupar lugares e posições psíquicas diferentes» (*ibidem*), e por fim podem ser consideradas a «manifestação de uma ligação de sentimentos com uma outra pessoa» (258). Desta forma, se a imagem for explícita, pode provocar o choque numa certa percentagem da plateia, mas os restantes espectadores podem não partilhar do mesmo sentimento por não se identificarem com as personagens dessa imagem. Em contrapartida, se a imagem não for explícita, todos na plateia vão partilhar o horror porque todos vão criar na sua mente uma imagem com a qual se identificam: «Neste filme [*Blindness*], que é sobre o olhar, mas não ver, esconder um pouco o que se passa ajuda a colocar o espectador num mundo dos personagens cegos, quero crer» (Meirelles 2008b: 57).

Assim, Meirelles suavizou o seu filme – fazendo cortes nas cenas mais violentas e escurecendo outras para as tornar menos evidentes – depois de o apresentar a amigos, que foram bastante sensíveis às cenas de violência sexual. Num *test screening*<sup>6</sup> do filme em Toronto, para uma plateia de 540 espectadores, verificou-se que cerca de 50, na maioria mulheres, abandonaram a sala no momento das cenas de violação. Apesar do esforço do realizador para reduzir a intensidade do filme, este ainda não estava suave o suficiente. Meirelles habituou-se de tal forma às imagens que já não sentia a mesma intensidade que os espectadores. Assim, quando esse trabalho de suavização não é bem conseguido, *in extremis*, o espectador pode abandonar a sala de cinema. Fernando Meirelles relata esse acontecimento:

No dia em que eu projetei para uma sala grande, muita gente saiu do cinema por não aguentar. O público não aguentou a dureza das cenas. Então antes de “fechar” o filme, eu dei uma “encurtada” um pouquinho nessas cenas, tirei um pouco o peso delas. (...) Uma coisa é você falar que o ser humano pode chegar a esse ponto, a outra é passar do ponto e chocar a ponto de o espectador não conseguir assistir. Eu não tinha nenhum

---

<sup>6</sup> Um *test screening* é a visualização de um filme por um grupo restrito de pessoas antes de este estrear. Isto serve para verificar qual será a reação da audiência aquando da estreia e para preparar o trailer e o cartaz do filme. Um *feedback* por parte das pessoas que assistiram ao filme é conseguido através de um questionário realizado no final da visualização.

interesse em chocar o espectador. Eu só queria fazer um comentário, não chocá-los. Então eu dei uma “aliviada” em algumas partes. Mesmo assim, eu acho que é um filme bastante intenso e muitas pessoas assistem e acham que eu passei do limite. (Meirelles *apud* Weinholtz s/d: 18:13)

De forma a explicar a questão da insinuação, deve-se recorrer àquele que é considerado o mestre do suspense: Alfred Hitchcock. Num dos seus trabalhos mais carismáticos, *Psycho* (1960), o cineasta britânico consegue realizar uma cena de grande intensidade apenas sugerindo aquilo que está a acontecer. A cena é mais do que famosa: a jovem Lila Crane (Vera Miles) está no duche quando alguém invade a casa de banho e a mata à facada. Como sabe o espectador que a jovem foi morta à facada se nunca se vê uma faca a perfurar o seu corpo? Através da insinuação. A intensidade da cena é conseguida através da composição de um *soundtrack*, criado a partir do ruído dos acontecimentos, dando a entender que algo de extremamente importante está a acontecer. Stephen Rebello, na sua obra *Alfred Hitchcock & the Making of Psycho*, informa o leitor das anotações que o próprio Hitchcock fez para o compositor Bernard Herrmann e os responsáveis pelo som Waldon O. Watson e William Russel, demonstrando quão importante é para o diretor causar impacto no espectador mais pelos ruídos da cena do que propriamente pela música:

Throughout the killing, there should be the shower noise and the blows of the knife. We should hear the water gurgling down the drain of the bathtub, especially when we go close on it... during the murder, the sound of the shower should be continuous and monotonous, only broken by the screams of Marion (Rebello 1990: 138).

Neste momento o que importa analisar é as imagens que Hitchcock decide mostrar e aquelas que decide não mostrar. O espectador vê a faca na mão de uma pessoa, o horror estampado no rosto da jovem prestes a ser assassinada, o sangue a escorrer pelo ralo da banheira e as sombras de ambas as personagens e da faca que uma delas empunha.

Em *Blindness*, não é apenas um assassinato que as sombras, os reflexos, os ângulos fora do enquadramento da cena e as imagens desfocadas insinuem. As cenas de violação que culminam com a morte do rei da camarata também são alvo de insinuação, não de modo a diminuir a intensidade dos momentos, mas sim, como afirmou Don McKellar, para que o filme não fosse «transformar-se em exploração, em

pornografia...» (*apud* Weinholtz s/d: 19:57). Assim, ainda que a voltagem se mantenha alta, não é o suficiente para chocar o espectador. O espectador de *Blindness* vai ter de ser bastante «criativo» para conseguir preencher com as suas próprias imagens os momentos que foram insinuados e deixados à imaginação de cada um, caso contrário poderá ter a mesma surpresa que

Um leitor totalmente desprevenido de *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, [que] ignora quantos momentos de pavor o esperam. Em contrapartida, aquele a quem chegaram já notícias de tão certos excitantes pode entregar-se-lhes de olhos abertos. Mas nem mesmo esse evitará o abalo (Venâncio 2000: 71).

### 3. Cegueira branca

Atualmente existem cerca de 37 milhões<sup>7</sup> de pessoas totalmente cegas no mundo. A cegueira é «um problema de saúde pública, universal», afirma o médico Daniel Vaughan. Para a World Health Organization (WHO),

Blindness is the inability to see. The leading causes of chronic blindness include cataract, glaucoma, age-related macular degeneration, corneal opacities, diabetic retinopathy, trachoma, and eye conditions in children (e.g. caused by vitamin A deficiency). Age-related blindness is increasing throughout the world, as is blindness due to uncontrolled diabetes. On the other hand, blindness caused by infection is decreasing, as a result of public health action. Three-quarters of all blindness can be prevented or treated<sup>8</sup>.

Neste último caso, todas estas doenças têm uma causa – uma bactéria ou a carência de uma vitamina no organismo. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, porém, as personagens ficam

---

<sup>7</sup> Visualizado no *website* da WHO: «Worldwide, more than 161 million people are visually impaired; among them, 124 million have low vision and 37 million are blind (...) More than 90% of the world's visually impaired people live in low and middle-income countries. (...) Infectious causes of blindness are decreasing globally as a result of public health action. The number of people affected by blinding trachoma has decreased from 360 million people in 1985 to approximately 80 million people today. (...) An estimated 1.4 million children under age 15 are blind. Yet approximately half of all childhood blindness can be avoided by early treatment of disease and correcting abnormalities at birth such as cataract and glaucoma». (Estes dados foram obtidos através da pesquisa “Blindness and visual impairment” a 8 de março de 2016: [http://www.who.int/features/factfiles/vision/01\\_en.html](http://www.who.int/features/factfiles/vision/01_en.html))

<sup>8</sup> <http://www.who.int/topics/blindness/en/> (visualizado a 8 de março de 2016)

cegas sem uma causa que o oftalmologista seja capaz de detetar: «Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma (...) Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos» (Saramago 1995b: 23). Não existe nenhuma explicação para o facto de as pessoas, de um momento para o outro, passarem a ver tudo branco: «Vejo tudo branco, senhor doutor (...) Como uma luz que se apaga, Mais como uma luz que se acende» (22).

Denis Diderot escreveu a *Carta sobre os Cegos para o Uso daqueles que Vêm* para dizer a uma correspondente como aquele que vê se deve comportar perante um cego. Essa correspondente não é identificada pelo autor, mas os comentadores da obra consideram que pode ser uma de três mulheres: uma figura ficcional; a amante de Diderot, M.<sup>me</sup> Puisieux; ou então, M.<sup>me</sup> Prémontal, que possuía conhecimentos filosóficos e matemáticos suficientes para compreender a *Carta* que Diderot escreveu. Mais importante, esta obra serve para analisar como uma pessoa se comporta sem um dos cinco sentidos principais. Assim, de uma forma revolucionária, o escritor francês mostra como é alcançado o conhecimento através dos sentidos, descartando por completo que o sujeito se recorde de ideias conhecidas antes da experiência, como em Platão, ou tenha uma alma inspirada por Deus. Assim, Diderot informa a sua leitora:

O nosso [cego] fala constantemente de espelhos. Suporíeis que ele não sabe o significado da palavra espelho; todavia, nunca porá um espelho em contra-luz. Exprime-se com a mesma sensatez que nós sobre as qualidades e os defeitos do órgão que lhe falta: se não associa qualquer ideia aos termos que usa, tem, pelo menos, a vantagem, sobre a maioria dos outros homens, de nunca os pronunciar a despropósito. (...) Perguntei-lhe o que entendia por um espelho; “uma máquina, respondeu-me, que põe as coisas em relevo, à distância, se estiverem dispostas convenientemente em relação a ela. É como a minha mão, que não precisa de ser posta ao lado de um objecto para que o sinta”. (1789: 32)

O espelho é o primeiro objeto que o cego refere aos homens que se encontram com ele. O cego imagina o espelho como uma máquina que transforma as coisas em relevo. Não tendo consciência do reflexo, aproxima a função do espelho de algo que lhe é bastante familiar: o tato. Em contrapartida, as personagens do *Ensaio* sabem que um espelho reflete tudo o que se colocar à sua frente e as suas angústias são diferentes das que pertencem ao cego de nascença: «virou-se para onde sabia que estava o espelho, desta

vez não perguntou Que será isto, não disse Há mil razões para que o cérebro humano se feche, só estendeu as mãos até tocar no vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem» (Saramago 1995b: 38).

Para o escritor francês, «Se um homem que só tivesse visto um dia ou dois se encontrasse perdido num povo de cegos, seria necessário que decidisse calar-se ou passar por louco» (Diderot 1789: 42). Imagine-se que os homens e as mulheres cegam de um momento para o outro e só existe uma mulher capaz de ver. Será ela a “louca”? Esta ideia de uma cegueira repentina surgiu a José Saramago «como uma espécie de ressonância de uma experiência difícil», como afirma numa entrevista (*apud* Nunes 1995: 11). E acrescenta:

tive um deslocamento da retina no olho direito e, depois uma catarata no olho esquerdo (...) O livro nasceu, estava eu a almoçar num restaurante onde costumava ir, o Varina da Madragoa. Esperava que me servissem e, como sempre, pensava em várias coisas. De repente, surgiu-me o título *Ensaio sobre a Cegueira* (...). Não apareceu sem companhia. Mas justamente como uma espécie de flash de uma cegueira geral. Isto é tudo ou nada (*idem*: 15-16).

Fica assim explicado o principal motivo que levou o Nobel da literatura a escrever sobre a cegueira, para dizer ao seu leitor que «Estamos cada vez mais cegos porque cada vez menos queremos ver. No fundo, o que este livro quer dizer é, precisamente, que todos nós somos cegos da razão» (16).

Mas, além de questionar esta cegueira repentina, o leitor também se interroga quando percebe que esta é uma cegueira branca ou um «mal-branco» (Saramago 1995b: 45), como diz um dos secretários do primeiro-ministro quando se tenta encontrar uma solução para a epidemia. Maria Alzira Seixo, num artigo para o *Jornal de Letras* sobre o romance de Saramago que saíria logo depois – *Ensaio sobre a Cegueira* –, descreve as cores, no plural, presentes no *Ensaio*:

Que o leitor repare ainda em como esta cegueira epidémica corresponde a um mar de brancura luminosa e não às tradicionais trevas da privação da visão, e como, do ponto de vista poético e simbólico, Saramago nos guia através dessa perdição na luz pelos caminhos atulhados da imundice física e moral de uma comunidade de instauração inorgânica e carente onde emergem os instintos mais sinistros, mas onde vários marcos progressivos são de assinalar: do negrume da cidade desfuncionalizada ao branco inesperado do céu; da ausência ou do conjunto de todas as cores (simbólica do negro e

do branco) (...) [às] ocorrências de fogo destruidor e fantasmático, assim como de águas límpidas, correntes lustrais e a simbiose de tudo isto (...) em mares de leite e de sangue, em gestos de tocante ingenuidade e crimes de hedionda natureza (1995: 23).

A dicotomia do branco e do negro, da luz e das trevas, da pureza e do profano, do limpo e do sujo está constantemente presente neste romance. O branco é uma cor que, tradicionalmente, representa a ordem e a paz na nossa sociedade. Mas Saramago torna cegas as suas personagens, envolve-as num mar de leite branco, para demonstrar que a humanidade não é capaz de ver o caos em que se encontra o mundo – decerto porque vê em demasia. Assim, podemos interpretar o *Ensaio sobre a Cegueira* nestes termos: a cegueira branca, provocada por um excesso de luz (de luzes), simboliza a catadupa de informações que a humanidade recebe diariamente e não é capaz de processar. Desta forma deturpa-se a realidade e impede-se a humanidade de ver com clareza. Assim, no *Ensaio*, o branco não é o símbolo da ordem e da paz, mas do caos e do medo, porque passou a ser a única cor que as personagens são capazes de ver. Por consequência, as personagens que não queriam ver o caos do mundo acabam mergulhadas num branco que as leva a provocar ainda mais caos dentro da sua própria sociedade.

Levando esta premissa ao extremo: se o Homem, no *Ensaio*, não quer ver o caos, então não o verá porque o branco impede-o de ver; mas esta cor, em vez de lhe transmitir conforto, transmite-lhe o medo da falta de visão. Assim, Saramago demonstra que a ordem e a paz da sociedade não são reais, porque os seus símbolos padronizados não passam de um estereótipo: o branco pode representar a ordem ou o caos, dependendo de como é abordado.

Segundo a física, o branco é a junção de todas as cores. Na paleta de um pintor, a cor branca pode ser considerada a quarta cor primária no sentido em que não é possível criar o branco a partir de nenhuma das outras cores<sup>9</sup>. Mas, se o pintor decidir juntar todas as cores da sua paleta, apenas conseguirá obter uma cor escura e nunca o branco, ao contrário do que acontece com a luz. Em termos simbólicos, segundo a psicóloga alemã Eva Heller, na cultura ocidental «o branco é a mais perfeita entre todas as cores» (2000: 155). E assim se levanta a questão: como é que a equipa de produção de *Blindness* foi capaz de criar uma cegueira branca para o espectador ver? Parece contraditório, mas foi possível. O espectador de *Blindness* pode ver o branco, através

---

<sup>9</sup> Eva Heller, na sua obra *A Psicologia das Cores*, refere o seguinte em relação à hipótese de o branco ser considerado uma cor primária: «Como coloração de material de pintura, o branco é a quarta cor primária – pois ela não pode ser obtida pela mistura de outras cores» (2000: 155).



dos olhos das personagens de Saramago. Como recorda o diretor de fotografia César Charlone,

Saramago fala de um mar de branco e eu filmei uns baldes de leite, com ele a mexer... e agora filmei um fumo branco e ao misturar os dois, procuro conseguir uma brancura com textura que depois será trabalhada para se obter o mar de branco de que falámos (Charlone *apud* Guelb s/d: 43.55).

Para além deste processo, Tânia Andrea dos Santos Franco considera que o filme também se destaca por «não apresentar as cores de forma viva. Antes, essas cores estão muito esmaecidas, havendo um primordial e intencional destaque para o branco, aspecto que se torna mais visível no espaço do manicómio» (2011: 83). O leitor é também contagiado por este mar branco no *Ensaio*, mas não são necessários baldes de leite nem fumo para que esse contágio se dê. O leitor identifica-se com as personagens do romance porque também tem, como todo o ser humano, uma consciência moral. Essa consciência é constantemente posta à prova no romance, obrigando o leitor a pensar nos seus próprios atos:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muito mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca (Saramago 1995b: 26).

No filme, as palavras duras do narrador não estão presentes, por isso é necessário fazer uso de outras técnicas que provoquem a cegueira no espectador. Mas as imagens de *Blindness* também são duras: muitas filmagens no manicómio são feitas através de vidros que, com o passar do tempo,

vão ficando com mais marcas de mãos, levando-nos a perceber que os cegos que ali se encontram têm que ir tacteando o caminho que vão percorrendo e as marcas que vão deixando revelam a imundice em que se movem: a gordura, as fezes e o sangue acabam por ser as impressões digitais mais significativas. (Franco 2011: 83).

A esta forma de filmagem que demonstra como se transforma o local dos cegos, acrescentem-se as filmagens do leite e do fumo, criadas de modo a obter o resultado visual que se encontra no filme. André Woller, supervisor de efeitos especiais, também tem uma palavra a dizer sobre este «mar de branco»:

O efeito foi pegar num monitor de um laptop, colocar ele numa sala escura com uma tijela com o leite, mexer no leite e filmar o reflexo que dava no monitor, do leite. Então criava uma textura orgânica totalmente imprevisível como as ondas... nenhum efeito digital, é uma coisa real (*apud* Guelb s/d: 44.18).

Sabendo através de Woller que foram utilizados os reflexos proporcionados por um monitor, o técnico torna a imagem que o espectador vê mais real (isso não significa que não tenha havido efeitos especiais: o próprio André Woller afirma que cerca de 45 minutos do filme, no total, tiveram efeitos especiais). Júlia Parreira Zuza Andrade escreve um artigo no qual menciona a forma como «Meirelles de uma forma bastante interessante consegue transpor para o cinema o jogo de palavras sugerido por Saramago ao realizar um jogo de claro/escuro, focado/desfocado, fade in/fade out» (2012: 255).

*Blindness* inicia-se com mais um dia de trânsito numa qualquer cidade do mundo. Para Anderson Pires da Silva, a cena inicial do livro, e por consequência do filme, não é um acaso visto que «a linguagem visual do trânsito é a tradução perfeita do ideal de civilização, porque prevê a relação dialógica e amistosa entre os seus participantes» (2011: 49). Percebe-se que é um cruzamento com semáforos; o sinal vermelho, que ocupa todo o plano da imagem, impede os condutores de uma das ruas de prosseguirem o seu caminho. Quando o sinal verde do semáforo se ilumina pela segunda vez aparece uma imagem desfocada de carros em movimento e, de novo, o vermelho ocupa todo o plano. Num ângulo de grande inclinação de cima<sup>10</sup>, confirma-se que esta cena se passa num cruzamento, até que a câmara se centra numa das ruas. Através de um novo *insert* vê-se que o sinal vermelho se apaga para dar lugar ao verde. Os veículos das três faixas de rodagem arrancam, mas o carro da faixa central logo faz uma travagem brusca e o condutor leva as mãos aos olhos. Rapidamente as buzinas dos outros carros se fazem ouvir e os peões param nos passeios para ver o que está a

---

<sup>10</sup> Para verificar os tipos de planos e ângulos, ver Anexo 1.

acontecer. Um homem acaba por abordar o condutor do carro, que diz: «Estou cego» (Meirelles 2008: 2:04).

Constatando este estranho facto, o homem tenta ajudar o motorista, agora cego; outro homem aproxima-se e oferece-se para levar o cego a casa. Já dentro do carro, um grande plano do homem que acabou de cegar é feito com uma câmara no exterior do veículo e, assim, é possível ver o reflexo de um prédio no vidro do carro ao mesmo tempo que se vê o ator. Logo de seguida a imagem vai desfocando<sup>11</sup> cada vez mais até ficar tudo branco, tal como «os sóis embaciados em que os seus olhos se haviam tornado» (Saramago 1995b: 76). Este processo, conhecido como fusão, funciona com a cor preta e não com o branco, mas Meirelles altera este método para que o espectador melhor compreenda esta cegueira branca que afeta as personagens do filme. Durante o percurso para casa do homem cego, os reflexos brancos no para-brisas do carro ocupam toda a tela, de uma forma intermitente. Quando o bom samaritano deixa o cego na rua junto da casa e arranca com o carro dele, o cego fica perdido em cima de uma passadeira e, de novo, Fernando Meirelles aproveita o branco das listas da passadeira para desfocar a imagem: o branco volta a predominar no ecrã enquanto o cego pede ajuda, desamparado no meio da estrada.

As ensaístas Brunilda T. Reichmann e Camila Melfi Meneghini fazem uma leitura crítica de *Blindness* onde relatam o momento em que o primeiro cego perde a sua visão:

Nesse primeiro momento o narrador é a própria câmara, que coloca o espectador frente à ação. A “imagem da cegueira” é mostrada inicialmente por meio do ofuscamento do ambiente e pela incidência de forte luminosidade sobre a tela. Há ainda o recurso sonoro, que é o toque de apenas uma nota musical, similar a um sino. (2009: 170)

São o ofuscamento da imagem e a luminosidade que constroem uma cegueira cinematográfica para o espectador ver o que acontece com as personagens de *Blindness*.

---

<sup>11</sup> Este desfocar que leva a uma imagem completamente branca é uma técnica utilizada para demonstrar uma mudança de cenário ou, como acontece neste caso, um avanço (ou recuo) temporal. Conhecida por fusão, este é um método de «fecho ou de abertura [que] servem para realizar (...) [uma] transição. A fusão de abertura é geralmente utilizada no princípio de uma sequência e começa com uma imagem totalmente negra. A fusão de fecho utiliza-se no final de uma sequência e o resultado no ecrã é um obscurecimento gradual da imagem até ao negro total» (Marner 1972: 130). Neste caso em específico, trata-se de uma fusão de fecho.

### III. Corpo como arte

#### 1. Quatro sentidos

##### 1.1. Audição

Os cinco sentidos são abordados por Diderot na obra *Lettre Sourd et Muets: À l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*. O autor afirma: «je trouvois que de tous les sens l'œil étoit le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe» (1751:12). Para Diderot os cinco sentidos não têm todos o mesmo valor. Para um cego, o ouvido e o tato tornam-se os sentidos mais importantes, mas Diderot considera o ouvido «orgulhoso» e apenas faz uma valoração mais positiva ao tato, considerando-o «o mais profundo».

Tanto no *Ensaio sobre a Cegueira* como em *Blindness*, com a falta da visão todos os outros sentidos das personagens se intensificam. Importa, assim, verificar quais mais se destacam, quais são os mais importantes para os cegos a partir do momento em que lhes falta o sentido «mais superficial».

No início da narrativa do *Ensaio*, quando o primeiro homem cego dentro do seu carro, logo «os carros atrás dele buzina frenéticos» (Saramago 1995b: 12), por terem um veículo parado na estrada a impedir a circulação. As pessoas aproximam-se do carro para tentar perceber o que lhe aconteceu (nunca pensaram que poderia ter acontecido algo ao condutor), mas constata: é mesmo o condutor que «grita qualquer coisa, pelos movimentos da boca percebe-se que repete uma palavra, uma não, duas, assim é realmente, consoante se vai ficar a saber quando alguém, enfim, conseguir abrir uma porta, Estou cego» (*ibidem*). É pelo som que se percebe a irritação dos condutores que buzina sem parar e é também através da audição que as pessoas constata o inesperado: o condutor está cego. Nada o pode demonstrar, uma vez que «os olhos do homem parecem sãos» (*ibidem*), apenas as suas palavras servem de prova, e as pessoas têm de confiar naquilo que ouvem.

O mesmo se passa no filme. O ruído do trânsito, juntamente com as imagens do cruzamento congestionado, ajuda a narrar a primeira página do *Ensaio*. A câmara a funcionar como narrador da história é importante para o espectador, assim como o

*soundtrack* é importante – não só para o espectador mas também para as próprias personagens. Depois de se ficar a saber que o condutor (Yûsuke Iseya) cegou, ouve-se um som que se assemelha ao toque de um sino. Não se consegue ter a certeza sobre qual objeto produz o som porque «A idéia de fazer a trilha com o Uakti<sup>12</sup> foi justamente trabalhar com timbres desconhecidos, com o intuito de colocar o espectador num universo sonoro tão novo quanto o mundo da cegueira» (Meirelles 2008b: 69).

A produção de *Blindness* teve um problema com os atores: como levar intérpretes com uma perfeita visão a fingirem que estão cegos? Essa questão foi resolvida através do som. O preparador de atores Christian Duurvoort vendou todos os atores e, com um sino na sua mão, tocou uma nota. Estes deveriam, assim, seguir o som que ouviam. Este exercício durou várias horas e foi bastante útil para evitar que os atores se comportassem como zombies: «o meu maior medo, antes de me envolver neste projeto, seria ir num “modo zombie”» (Meirelles *apud* Guelbs s/d 03:05). Adicionalmente, foram colocadas, nos olhos dos atores, lentes que apenas os deixavam ver sombras. Deste modo, podiam manter os olhos abertos sem verem.



Figura 1 - Alice Braga vendada a seguir o som do sino.

Aquele que vê no mundo real, quando procura experimentar a sensação da falta de visão, fecha os olhos. Para um cego ter os olhos abertos ou fechados não faz qualquer diferença. Que o diga a mulher do médico, com medo de abrir os olhos quando acorda. Estaria cega?

---

<sup>12</sup> Banda musical mineira, criada por Marco António Guimarães, responsável pelo *soundtrack* do filme.

Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. (...) agora parecia-lhe notar uma diferença, uma outra presença luminosa, (...) poderia ser já o mar de leite a afogar-lhe os olhos. Disse a si mesma que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes contou, duas vezes não as abriu (Saramago 1995: 63).

Quando finalmente os abre, «simplesmente, não porque o tivesse decidido» (*ibidem*), constata que não está cega.

Existem ainda aqueles que fecham os olhos simplesmente para apreciarem uma melodia. É exatamente o que acontece no conto «O ouvido», que José Saramago escreveu para a obra coletiva *Poética dos Cinco Sentidos: La Dame à la Licorne*. Esta obra é composta por textos de diversos autores sobre a tapeçaria «La Dame à la Licorne», que data de fins do século XV ou começos do século XVI. Seis escritores portugueses, inspirando-se nesta tapeçaria, escreveram sobre diversos sentidos. José Saramago escreveu sobre o ouvido:

Fechando nós os olhos, poderíamos pensar que os traços se exprimem sonoramente ao nascerem, ou que, pelo contrário, são os sons que deixam como herança e sinal de passagem, antes de tombarem no silêncio do já acontecido, aquelas mil flores, os animais minúsculos que parecem espantados de serem, as duas graves raparigas, o leão e o unicórnio, o órgão frágil que devagar inspira para fazer nascer outro primeiro som (1979: 22).

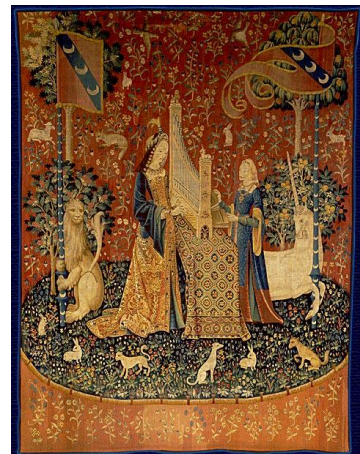


Figura 2 - La Dame à la Licorne: o ouvido.

Ulisses, séculos antes, na *Odisseia*, não fechou os olhos, mas pediu aos seus companheiros de viagem que o amarrassem contra o mastro, para poder ouvir as «Sereias [que] o enfeitiçam com o seu límpido canto» (Homero s/d: XII 44). Desta forma, a música marca a sua importância ao longo dos séculos, seja pelo primeiro som, pelo canto das sereias ou até mesmo pela lira que Orfeu tocava enquanto sofria pela morte da amada.

Será que as notas musicais podem ser mais importantes para um cego do que para a restante sociedade? Anahad O'Connor, jornalista do *The New York Times*, publicou, em 2009, um artigo intitulado «The claim: loss of sight heightens the other senses», onde relata que um estudo feito por neurocientistas na McGill University prova

a existência de mais facto do que ficção quando se afirma que os cegos são capazes de ter um ouvido mais apurado em comparação com a restante população:

The blind subjects generally scored higher, which came as little surprise – until the scientists discovered that precisely when the subjects had become blind affected their performance. Those who were born blind did best, those who became blind as small children were slightly behind, and those who lost their vision after age 10 did no better than the sighted subjects (O'Connor 2009).<sup>13</sup>

Os cegos do *Ensaio sobre a Cegueira* não o são de nascença, por isso, a sua audição será igual à de qualquer outra pessoa, mas a importância do ouvido para estes cegos que veem um «mar de leite branco» (Saramago 1995b: 14) certamente aumenta. Os cegos do *Ensaio* precisam de ouvir algo que os distraia do «mal branco» que os afetou e, dessa forma, alguém se lembra de

perguntar quem é que conhece aqui histórias que queira contar ao serão, histórias, fábulas, anedotas, tanto faz, imagine-se a sorte que seria saber alguém a Bíblia de cor, repetíamos tudo desde a criação do mundo, o importante é que ouçamos uns aos outros, pena não haver um rádio, a música sempre foi uma grande distração, e íamos acompanhando as notícias, por exemplo, se se descobrisse a cura da nossa doença, a alegria que não seria aqui (Saramago 1995b: 110).

Mas o desejo deste cego, que tanto quer que se ouçam «uns aos outros», é satisfeito pelo velho da venda preta, quando diz aos restantes cegos da camarata que traz consigo um pequeno rádio a pilhas:

Tenho um rádio, Um rádio, exclamou a rapariga dos óculos escuros batendo palmas, música, que bom (...) um bocadinho de música, insistiu a rapariga dos óculos escuros, Nem todos gostariam das mesmas músicas (...) Deixe estar só um bocadinho, pediu (...) as palavras ganharam clareza (...) era uma canção, uma canção sem importância, mas os cegos foram-se aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direcção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como de uma fonte (Saramago 1995b: 121).

---

<sup>13</sup> [http://www.nytimes.com/2009/09/29/health/29real.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2009/09/29/health/29real.html?_r=0) (visualizado a 17 de abril de 2016).

De olhos bem abertos estão os cegos para ouvir esta canção sem nome nem cantor, que os leva a chorar. Não obstante, não é apenas a música que acalma e faz esquecer, por momentos, a infelicidade em que viviam naquele manicómio. O silêncio, por vezes, também é importante: «devemos reconhecer que o ambiente mudou muito, para melhor, quando em todo o antigo manicómio não se ouviu mais que o ruído de duzentas e sessenta bocas mastigando» (Saramago 1995b: 118). A chegada de mais cegos ao manicómio deixa aquele local em alvoroço, daí o desejo do silêncio.

O compositor de *Blindness*, Marco António Guimarães, também conseguiu criar um grande *soundtrack* para o filme. Fernando Meirelles deu liberdade de composição a Marco António e à sua banda Uakti, que decidiram escolher objetos inusitados para criarem sons completamente estranhos para o espectador. Isto demonstra o lado mais experimental deste filme. Com tamanha liberdade, Meirelles pôde decidir onde iria entrar cada uma das mais de cinquenta faixas que Marco António apresentou. O compositor criou um universo musical para o filme com a ajuda de «tubões, trilobitas, tri-lá, torre, balão, garrafão, tambor d'água, tambor metálico, lata-de-leite-em-pó-em-dó, tubo-grande, peixe, tampanário, garrafa soprada, únicórdio<sup>14</sup>, etc.» (Meirelles 2008b: 70). Para Edgar Morin «A música desempenha o papel muito preciso das legendas: dá-nos um significado da imagem: meditação, recordação, sono, sonho, espiritualidades, desejo» (1956: 203). Porém a sonoridade do filme não é feita só de músicas gravadas num estúdio. Também é necessário gravar o som ambiente, no momento em que os atores estão a gravar as suas falas do filme. A este propósito, os cineastas independentes norte-americanos Michael e Mark Polish revelam, no seu livro *The Declaration of Independent Filmmaking*:

The sound supervisor should also encourage the recordist to try to gather as much of the ambient sounds, room tones, sync effects, and wild lines, as possible during production. These organic sounds, in many instances, have far more resonance than canned effects pulled from a sound library (2005: 229).

O eco dos passos de um cego perdido num corredor deserto, o rasgar de um pedaço de plástico são sons familiares para o espectador, que transmitem uma maior sensação de realismo a *Blindness*. Adolfo Casais Monteiro, num texto publicado na revista

---

<sup>14</sup> O mesmo que monocórdio, um instrumento musical antigo, composto por uma caixa de ressonância sobre a qual é estendida uma única corda que se encontra presa em dois cavaletes móveis.



*Movimento*, faz o elogio do cinema sonoro (nessa altura ainda uma invenção relativamente recente) e explica a sua importância:

no cinema silencioso nós víamos as portas fechar, os comboios correr, os automóveis buzinar... e não ouvíamos som; víamos as bocas articular sons... e não os ouvíamos. [...] Vemos portanto que o advento do som no cinema, pelo que respeita ao som *naturalmente* acompanharia as imagens, não representa a tentativa da fusão de dois domínios diferentes, não representa uma tentativa *de fusão das artes* [...], mas unicamente uma melhor adequação do cinema ao que nele estava implícito. O cinema [...] tem por base a *reprodução* da própria vida. É, sob um certo ponto de vista, infalivelmente mais realista que outra qualquer arte. Isto é: os materiais de que se serve são a própria realidade com que contactamos todos os dias [...] (1933:4, atualização ortográfica minha).

Este realismo de materiais captados é uma mais-valia para *Blindness*, tal como foi importante no início do cinema sonoro, pois veio fazer a «reprodução da própria vida».

Depois de os cegos perceberem que não existe ninguém para os manter fechados dentro do manicómio, a sua saída é inevitável. Um grupo mantém-se unido: o primeiro cego e a sua mulher, o médico e sua esposa, a rapariga dos óculos escuros, o rapazinho estrábico, o velho da venda preta e o farmacêutico. Primeiro procuram um abrigo provisório juntos; contudo, num cruzamento, o farmacêutico, que seguia em último naquela estranha fila indiana, perde-se dos restantes. Depois de alimentados e mais bem agasalhados, a mulher do médico leva-os até à sua casa. Pelo caminho, a destruição é imensa, por isso, o narrador do *Ensaio* afirma que «a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo» (Saramago 1995b: 232). Não obstante, em *Blindness* isso não acontece. O sinal de esperança está mesmo por baixo de uma janela e dizia: «Piano Lessons». Ouvem-se as primeiras notas de um piano e o primeiro cego, juntamente com a sua mulher, direcionam as suas cabeças e os seus olhos, como se fosse preciso ouvir com os olhos, para uma janela de um prédio onde está o sinal a informar da existência de aulas de piano.

## 1.2. Tato

O órgão responsável pelo tato é o maior do corpo humano: a pele. É na derme que se encontram os nervos e os órgãos sensoriais responsáveis por este sentido, que é também o primeiro a ser desenvolvido pelo embrião. Nos cegos este é o sentido mais privilegiado, daí que se tenha criado o sistema de leitura em Braille: a partir de seis pontos relevantes podem fazer-se sessenta e quatro combinações que os deficientes visuais leem através do tato. Existe ainda a bengala que funciona como uma extensão do braço. Para Diderot, n' *A Carta sobre os Cegos para Uso daqueles que Vêem*, «as sensações que [se] retiver pelo tacto serão, por assim dizer, o molde de todas as ideias» (1789: 46). Desta forma, o tato pode substituir o papel da visão.

Fernando Pessoa, através do seu heterónimo Álvaro de Campos, escreveu um poema que começa com o seguinte verso: «Não sei. Falta-me um sentido, um tacto» (Pessoa 1986: 950). Saberá Pessoa que, para Diderot, este era «o mais profundo» dos sentidos? O Rei Midas certamente sabia da importância do tato para ter pedido a Liber que lhe concedesse o dom de transformar em ouro tudo em que o seu corpo tocasse: «Faz com que tudo em que eu toque com o corpo se transforme em fulvo ouro» (Ovídio s/d: 269-270). Um dom funesto, mas ainda assim foi o seu pedido.

Ana Hatherly, no seu conto «O tacto» (presente na *Poética dos Cinco Sentidos*), relata a experiência do toque nas tapeçarias de «La Dame à la Licorne»: «As irregularidades da textura contra as pontas dos dedos definem um trajecto singularmente acidentado. (...) os dedos palpando agarrando empurrando procurando o caminho: tacteando como se diz. As mãos percorrem a geometria do tear como insectos» (1979: 47). Talvez esta sensação se assemelhe à dos cegos quando apalpam a corda que serve de corrimão e os leva do portão à porta principal do manicómio: «Andem um pouco para o lado direito, há aí uma corda, ponham-lhe a mão e sigam em frente» (Saramago 1995b: 47). Já no interior do edifício, a corda divide-se em duas e, para a direita, seguem os cegos. Mais tarde, para a esquerda, são enviados os que estiveram em contacto com os cegos. Dentro da camarata já não existe uma corda, por isso os cegos «Entraram na camarata aos tropeções, apalpando o ar» (*idem*: 48).

Foi precisamente apalpando o ar que os atores de *Blindness* também entraram na camarata. Mergulhado num mar de branco, o espectador vê de forma desfocada a mão da mulher do primeiro cego que, em desespero, tenta ir ao encontro do seu marido que aparece na imagem, do lado esquerdo, como uma espécie de borrão azul.

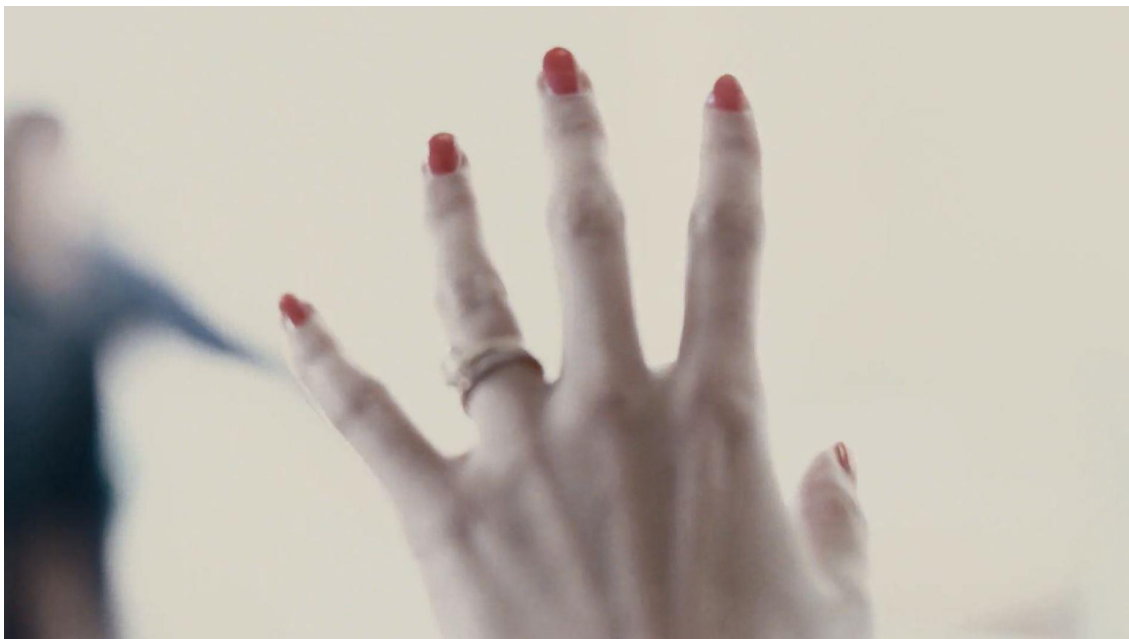


Figura 3 - Mão da mulher do primeiro cego (Yoshino Kimura).

Posteriormente, percebe-se que encontrar os entes queridos não vai ser a tarefa mais difícil e, muito menos, a mais importante. Chegar às caixas com comida (deixadas pelos soldados na entrada do manicómio) é que será o verdadeiro desafio. O primeiro cego e o motorista de táxi foram os voluntários para «uma missão em que de facto os olhos não eram indispensáveis, bastava o tacto» (*idem*: 71):

tiveram de caminhar de gatas, varrendo o chão adiante com um braço estendido, enquanto o outro fazia de terceira pata, e só não tiveram dificuldade em regressar à camarata porque a mulher do médico havia tido a ideia, que cuidadosamente justificou aduzindo a sua própria experiência, de rasgar em tiras um cobertor, fazendo com elas uma espécie de corda, uma ponta da qual estaria sempre presa ao puxador exterior da porta da camarata, enquanto a outra seria atada de cada vez ao tornozelo de quem tivesse de sair para ir buscar a comida (*ibidem*).

Esta estratégia da mulher do médico permite salientar a importância do tato para uma pessoa que perdeu a sua visão, facilitando o percurso de quem quer que fosse buscar a comida. A mesma corda que guia os cegos para o interior do manicómio também conduz o ladrão de automóveis para o exterior na tentativa de pedir auxílio médico para tratarem da sua perna infetada. Mal sabe ele que aquele sentimento de vitória que sente quando toca com a mão na «aspereza da corda» (79) é o seu último momento de felicidade antes de ser fuzilado por um soldado apavorado.

O ladrão de automóveis tem uma ferida horrenda na perna, em parte, por sua culpa quando

decidiu usar as mãos com maior proveito, uma acariciando-lhe a nuca por baixo dos cabelos, a outra, directa e sem cerimónias, apalpando-lhe o seio. Ela sacudiu-se para escapar ao desaforo, mas ele tinha-a bem agarrada. Então a rapariga jogou com força uma perna para trás, num movimento de coice. O salto do sapato, fino como um estilete, foi espetar-se no grosso da coxa nua do ladrão, que deu um berro de surpresa e de dor (Saramago 1995b: 57).

Não tivessem as suas mãos servido para um ato abusivo com a rapariga dos óculos escuros, e talvez o ladrão se mantivesse vivo. Neste mundo apocalíptico do *Ensaio* as mãos não servem apenas para os cegos se guiarem dentro daquele labiríntico manicómio. Funcionam também para acalmar algumas necessidades humanas. Num local onde a privacidade é relativa (porque os cegos não se podem ver mas podem ouvir-se), dois cegos mantêm a sua intimidade mesmo que um outro cego lhes chame «Porcos, são como uns porcos» (*idem*: 98). Mas estes dois amantes «Não eram porcos, [eram] só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais que isto» (*ibidem*).

Estes dois cegos não são os únicos a ceder às necessidades sexuais. Seja por medo, por vergonha da sua situação em relação à mulher, ou por outro sentimento que só alguém que cegou de repente pode sentir, o médico, a meio da noite, levanta-se da cama que dividia com a sua esposa e vai deitar-se junto da rapariga dos óculos escuros. Esta «o recebeu sem protesto, como as duas bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos» (Saramago 1995b: 171). A mulher do médico assiste à cena sem mover um músculo. Consentiu com o ato do marido e da rapariga dos óculos escuros. Sabia que tudo aquilo de que eles precisavam no momento era sentir pelo tato.

### 1.3. Olfato e paladar

Se para um cego a audição e o tato são imprescindíveis, poder-se-ia considerar que o olfato e o paladar estariam em segundo plano. Isto depreende-se na *Carta sobre os Cegos* de Diderot, uma vez que este apenas menciona o tato e a audição como os sentidos essenciais para um cego, como se verifica na seguinte afirmação:

Se acaso um filósofo cego e surdo de nascença fizesse um homem, imitando o que fez Descartes, ousou garantir-vos, Senhora, que colocaria a alma na ponta dos dedos; pois é daí que lhe vêm as principais sensações e todos os conhecimentos que possui. (1789: 46)

Ora, segundo o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o olfato é o «sentido com que se distinguem os odores» (2001: 2812) e o paladar é a «função sensorial que permite a perceção dos sabores pela língua e sua transmissão, através do nervo gustativo ao cérebro, onde são recebidos e analisados» (2876). A verdade é que estes dois sentidos se complementam um ao outro e têm o seu grau de relevância. Segundo Augusto Abelaira, no seu texto «O olfacto», presente na *Poética dos Cinco Sentidos*, o tato pode nem ser considerado um sentido, mas o suporte aos restantes sentidos. Por outro lado, um cego poderia refutar esta ideia e a opinião de que

a vista e o ouvido servem a inteligência e a razão, e relacionam-se com o éter superior que sendo o mais subtil e o mais sublime dos elementos é também o mais nobre e o mais claro. Que vem a seguir o olfacto que dá a significação do ar e da força. Que o gosto serve perfeitamente para dar da água e da temperança uma significação apropriada. E que o tocar, mais sólido e mais pesado, exprime perfeitamente a terra e a justiça (Abelaira 1979: 29).

O cego sobre o qual Diderot escreve pode demonstrar que a vista não é assim tão necessária para uma maior inteligência e que, em contrapartida, o tato é um sentido de grande relevância.

No *Ensaio sobre a Cegueira* não são muitas as referências ao olfato e ao paladar, mas as que existem podem considerar-se bastante perturbadoras. Saramago explica o estado em que vai ficando o manicómio com tantos cegos que desistiram de percorrer os labirínticos corredores para chegar a uma casa de banho; o médico ainda tenta ser civilizado e procura uma casa de banho, mas durante o caminho tem

a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal (Saramago 1995b: 96-97).

Saramago constrói uma sinestesia ao escrever que «a luz e a brancura, ali, cheiravam mal», alterando desta forma as relações sensoriais: aquilo que deveria estar no plano da visão faz parte do olfato. Por isso, tudo o que acontece com este cego é contraditório porque o olfato passou a substituir a função da visão. Tudo à sua volta está imundo, mas ele só consegue ver a brancura, um símbolo convencional da limpeza, mesmo que esta, para ele, cheire mal.

Infelizmente não são apenas os excrementos que deixam o ar irrespirável no manicómio. Pior do que o cheiro das fezes humanas é o dos corpos em decomposição:

Já não é pouco que os ocupantes da segunda camarata da ala direita se tenham decidido, enfim, a enterrar os seus mortos, pelo menos deste cheiro ficámos nós livres, ao cheiro dos vivos, mesmo fétido, será mais fácil habituarmo-nos (*idem*: 118).

A dificuldade em transpor para o cinema um sentido como o olfato exige alguma criatividade. Em *Blindness* surge quatro vezes uma mesma imagem que, num primeiro momento, parece estar ali por acaso: um cartaz publicitário de um perfume de mulher. Num primeiro momento, o médico e a sua mulher aproximam-se do supermercado e uma câmara que se encontra no seu interior filma-os num plano geral a andarem no passeio, aproximando-se da entrada. Neste momento é possível ver no canto inferior do fotograma um cartaz onde uma mulher de olhos fechados se perfuma:



Figura 4 - Cartaz publicitário de um perfume no supermercado.

Este cartaz não está aqui por acaso. Em primeiro lugar repara-se no ato luxuoso que é colocar perfume quando todos os cegos procuram comida para saciar a fome, donde se retira uma leitura política. Tal facto demonstra uma diferenciação de classes que é uniformizada devido a esta cegueira branca. É também de enfatizar a alegria dos cegos quando começa a chover e todos tentam lavar os corpos da imundice acumulada. Tudo o que os cegos desejam é água e roupas limpas para recuperarem um pouco de dignidade. Usar um perfume seria um luxo, aliás absurdo, visto que o cheiro nauseabundo das ruas e dos cegos não seria apagado pelo aroma do perfume. Em segundo lugar, olhando para a mulher que segura o frasco do perfume, percebe-se a sua calma, o prazer do momento. Este é, efetivamente, o maior contraste: enquanto homens, mulheres e crianças lutam por comida, uma figura feminina serenamente utiliza um objeto que nunca saciaria a fome de ninguém. Por último, de forma subtil, o registo da cegueira: uma duplicação da mulher – que se encontra de olhos fechados – que se repete até a imagem ficar apenas

branca. É como se a figura feminina estivesse a dizer que o ato de colocar perfume é um ato do passado, apagado por uma brancura completa.

A mulher do médico consegue trazer a comida para o exterior do supermercado após ser agarrada por alguns cegos que tentam, a todo o custo, roubar-lhe a comida. Com a ajuda do marido, afastam-se do local e, aos tropeções pela rua carregada de lixo, procuram um local para recuperar forças. Nesse percurso, o cartaz publicitário reaparece, num *outdoor* gigante na rua:



Figura 5 - Cartaz publicitário em outdoor.

O contraste entre o *outdoor* e o caos da rua é visível. Ainda assim, neste ângulo destaca-se a sensação de um movimento fluído no cartaz em oposição à lentidão desarticulada com que se movimentam os cegos. Quando o médico deixa a esposa sentada na escadaria de uma igreja e regressa ao supermercado para ir buscar os casacos, ajoelha-se pelo caminho e tateia à procura de um objeto que possa servir de bengala para evitar esbarrar em objetos. Nesse momento, o ângulo de filmagem exhibe novamente o *outdoor* de publicidade ao perfume. Entretanto a mulher do médico dirige-se para o interior da igreja a fim de se abrigar da chuva. O marido regressa com os casacos, e os dois partem ao encontro do restante grupo. Pelo caminho, o *outdoor* reaparece, desta vez em grande plano:





Figura 6 - Grande plano do cartaz publicitário.

Mesmo que o espectador não tenha reparado no cartaz durante as primeiras referências, é impossível não o ver agora. A referência ao olfato está patente tanto no livro como no filme, embora de formas diferentes: no primeiro caso, está latente um cheiro nauseabundo, o dos corpos, das suas secreções, do sangue; e no segundo, um aroma agradável, de um perfume. Apesar da disparidade, ambos referenciam o estado do ar respirável. Seja por descrever os cheiros difíceis de suportar, seja por apresentar uma imagem que é um símbolo de harmonia no meio do caos em que os cegos se encontram, o sentido olfativo não é negligenciado.

O paladar opera em conjunto com o olfato. Apesar das poucas referências presentes tanto no livro como no filme, este sentido tem importância para as personagens, como se verá.

No *Ensaio*, quando os militares fazem a primeira entrega de comida, o pequeno-almoço, verifica-se que tudo foi calculado apenas para cinco pessoas quando já existiam onze. Sabe-se que há leite e bolachas, mas o paladar dos humanos não é igual para todos. Alguns preferem alimentos mais doces, e outros, mais ácidos; por exemplo, o motorista reclama que não gosta de leite. Com o almoço repete-se a mesma quantidade, mas o leitor não sabe qual é o menu. Daqui em diante complica-se a distribuição da comida, pois ora vem em escassez, ora alguém come a sua parte e a de outro. Não se sabe aquilo que comem no manicómio, apenas se assiste à dificuldade que é distribuir a comida quando não se consegue ver:

Estou aqui a matutar numa coisa, Em quê, Em como iremos dividir a comida, Como foi feito antes, sabemos quantos somos, contam-se as rações, cada um recebe a sua parte, é a maneira mais simples e justa, Não deu resultado, houve quem ficasse a fazer cruzeiros na boca, E também houve quem tivesse comido a dobrar, A divisão foi malfeita, Será sempre malfeita se não houver respeito e disciplina, Se tivéssemos cá alguém que visse ao menos um bocadinho (1995b: 103).

A situação complica-se quando os cegos da terceira camarata decidem assumir o controlo da distribuição da comida e exigem que lhes sejam entregues todos os bens de valor que cada cego possui: «Eles dizem que isso acabou, a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar» (138).

Já fora do manicómio, a mulher do médico deixa os cegos do seu grupo em segurança e procura comida. Num supermercado, consegue chegar ao armazém onde existe um grande *stock* de alimentos. Desesperada, come a primeira coisa que lhe vem à mão: um pedaço de chouriço. Esse mesmo chouriço vai atraí-la quando tentar sair do supermercado com as compras: o seu hálito denuncia aos restantes cegos a sua presença. Neste episódio, estão presentes o paladar e o olfato num único momento.

A escassez de comida mantém-se e isso reflete-se quando a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros se dirigem a casa desta, a fim de procurar os seus pais e também alguma comida, mas só encontram uma vizinha que as deixa entrar em sua casa para terem acesso ao apartamento da rapariga. Já no interior, o estado em que se encontra a cozinha da vizinha é difícil de compreender:

Na cozinha mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes (*idem*: 237).

Perante este cenário grotesco, a mulher do médico questiona a velha acerca daquilo com que se alimentam os animais que ela depois come. Fica a saber que comem «Couves, ervas, restos (...) De tudo, até de carne» (*ibidem*). Assim como a velha vizinha da rapariga habituou o seu paladar a comer carne crua, também estes animais domésticos herbívoros acabam por se habituar a comer carne: «os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo» (*ibidem*).

Durante o percurso para encontrarem as casas dos outros cegos do grupo, aborda-se o problema da falta de água potável e de energia elétrica ou de gás para cozinhar; fala-se da comida como sendo saborosa:

supondo que saberíamos aonde ir buscar o sal, o azeite, os temperos, na hipótese de querer preparar uns pratos com alguns vestígios dos sabores à antiga, que houvesse hortaliças só com uma fervura nos daríamos por satisfeitos, o mesmo quanto à carne, além dos coelhos e galinhas de sempre, serviriam os cães e os gatos que se deixassem apanhar (*idem*: 250).

Ainda que não tenham condições para preparar uma refeição decente, os cegos desejam comida que tenha «sabores à antiga». Como afirma a vizinha da rapariga dos óculos escuros, os seres humanos adaptam-se às diversas situações, mas isso não significa que não sintam vontade de comer aquilo a que estavam habituados.

No filme *A Festa de Babette* (1987), as austeras e puritanas irmãs Filippa e Martine recebem em sua casa, na Dinamarca, uma francesa de nome Babette que tem dotes culinários. Depois de esta receber um prémio na lotaria decide oferecer às duas irmãs e a alguns habitantes da aldeia um jantar típico francês. Tanto as irmãs como os outros habitantes da aldeia estavam habituados a comer os seus alimentos sem grandes temperos, por isso, quando provam a comida de Babette, ficam encantados (embora tentem não o demonstrar, com receio de cair no pecado da gula). Também neste filme, baseado num conto de Karen Blixen, as personagens redescobrem a sua humanidade em torno de uma refeição.

Em *Blindness* as referências às refeições dos cegos passam também pela dificuldade que têm para conseguirem arranjar alimento. Aparecem algumas imagens de comida, mas não são suficientes para o espectador identificar o que estão a comer. A visita ao prédio onde mora a rapariga dos óculos escuros não existe no filme, por isso não temos imagens da cozinha da velha. Mas existe outra cena de grande intensidade, em que uma matilha se alimenta do corpo de um cego morto numa escadaria:



Figura 7 - Matilha a alimentar-se de um corpo em decomposição.

Uma imagem chocante no filme, mas que descreve bem as palavras perturbadoras presentes no *Ensaio*:

Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua ao centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se à pitaça (*idem*: 251).

Seja a ler, seja a ver (ou ambos), é impossível ficar indiferente a este momento em que a dignidade humana é reduzida a nada. Para Kant, «a moralidade é a única condição que pode fazer de um ser racional um fim em si mesmo (...) Portanto, a moralidade e a humanidade, enquanto capaz de moralidade, são as únicas coisas que têm dignidade.» (1785: 72). A esta matilha falta a moralidade, mas este homem que está a ser devorado por estes animais também não tem a sua dignidade. Já a perdera, ainda em vivo, quando cego.

O único momento em que o espectador tem uma clara imagem daquilo que os cegos estão a comer é a primeira refeição na casa da mulher do médico. É o primeiro momento de serenidade, em que os cegos comem com a dignidade de seres humanos. Para Pedro Eiras a ceia «é a possibilidade de comer com o outro, sabendo cada um que é também o que se come, e o conhecimento da distância ao mundo. Dito assim, a ceia não é uma partilha fora dos corpos e da palavra, mas a partilha do corpo, da palavra, pela comida» (2013: 227). Talvez por isso já se consiga ver aquilo que os cegos comem e

assistir à confraternização entre cegos à mesa. Enquanto estavam presos no manicômio nada diziam uns aos outros na hora da refeição<sup>15</sup>. Agora, reconquistada a decência, já é possível ao espectador ver aquilo que os cegos comem:



*Figura 8 - Plano picado da mesa onde os cegos têm a sua refeição.*

Este plano picado não está presente por acaso. Neste momento importa aquilo que os cegos comem, importa a organização dos objetos na mesa. Por norma, um plano picado tem como função diminuir a importância de um personagem porque a torna mais pequena na cena (se a intenção for engrandecer a personagem, usa-se um plano contra-picado). Mas, neste caso, como afirma Terence Marner, o plano «evidencia mais a sua bidimensionalidade, uma vez que as linhas de perspectiva tendem a desaparecer» (1972: 155). Por isso, neste fotograma, a imagem foi simplificada, reduzida ao bidimensional, e por conseguinte não há caos. Pela primeira vez se vê a ordem, como defende Camila Meneghini:

A mudança nos personagens e no ambiente provoca uma sensação de alívio e estabilidade nos espectadores, pois os cegos entram em um lugar seguro, trocam de roupa e a mesa é arrumada para o jantar. O ambiente, apresentado à luz das velas, é organizado e limpo. A atmosfera entre as personagens é de comunhão e partilha (2009: 172).

---

<sup>15</sup> «o que não se pode negar é que o anúncio da chegada do almoço foi, para todos, um bálsamo reconfortante. (...) devemos reconhecer que o ambiente mudou muito, para melhor, quando em todo o antigo manicômio não se ouviu mais que o ruído de duzentas e sessenta bocas mastigando» (Saramago 1995b: 118).

Num livro e num filme onde apenas uma mulher não é cega, avalia-se a importância dos restantes sentidos. A audição, o tato, o olfato e o paladar intensificam-se para suprir a falta de visão mas, ainda assim, as pessoas «Vão como fantasmas [porque] ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver» (Saramago 1995b: 233).

## 2. Despojar Corpóreo

Conforme recorda Giorgio Agamben em *O Poder Soberano e a Vida Nua*, o gramático Sexto Pompeu Festo descreve a figura romana do *homo sacer* como sendo aquele que tem um carácter sagrado na justiça romana. Ora, essa sacralidade é dúbia porque

Homem sagrado é [...] aquele que o povo julgou por um crime; não é permitido sacrificá-lo, mas quem o mata não é condenado por homicídio; com efeito, na primeira lei tribúncia está estabelecido que «se alguém matar aquele que por plebiscito é sagrado, não será considerado homicida». Daí o facto de se chamar habitualmente sagrado a um homem mau ou impuro (Agamben 1995: 73).

Também no *Ensaio sobre a Cegueira* os cegos, na perspectiva do poder militar que os mantém presos, têm este carácter sagrado, acabando por morrer às mãos de outrem, ninguém sendo culpabilizado pelo ato. Estes homicídios impunes fazem sentido à luz das palavras de Sexto Pompeu Festo. Ninguém culpa o homicida pela morte de um cego porque se vive num antigo hospício onde as regras da sociedade não se aplicam.

Ironicamente, em *Ensaio sobre a Cegueira* afirma-se que «Um cego é sagrado» (Saramago 1995b: 78), ou seja, um cego deve ser protegido porque não está dotado de todos os sentidos como os outros seres humanos. Contudo, talvez seja mais oportuno ler a frase «Um cego é sagrado» no sentido de Agamben: o cego é sagrado, ou seja, alguém do humano, desprovido de toda a dignidade e passível de ser morto sem que o homicida seja condenado pela justiça.



No manicómio existe uma espécie de estado de exceção tal como Agamben o qualifica, de uma forma bastante geral, como «um limiar de indeterminação entre a democracia e o absolutismo» (Agamben 2003: 13). Um dos seus exemplos prende-se com a tomada de poder de Hitler e a consequente suspensão de alguns artigos da Constituição de Weimar que se referiam à liberdade de cada cidadão. Como o decreto nunca foi revogado, o III Reich, «do ponto de vista jurídico, [foi] um estado de excepção que durou doze anos» (*ibidem*). Inspirando-se no livro do Marquês de Sade *Os 120 Dias de Sodoma*, Pier Paolo Pasolini conta, em *Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1975), a história de quatro fascistas italianos que torturam de forma sádica oito rapazes e oito raparigas, durante 120 dias. A ação do filme passa-se durante a ditadura de Mussolini (de 23 de setembro de 1943 a 29 de abril de 1945) e os quatro fascistas representam, cada um, o poder económico, eclesiástico, judicial e nobre. Esta obra cinematográfica de Pasolini é «considerada una de las películas más provocativas de la historia» (2011: 1), como afirma Rolando Karothy. Durante os 120 dias de torturas vive-se, dentro daquela casa, um estado de exceção, retrato do fascismo italiano.

Num regime de exceção, o direito caduca. Assim, a voz do governo, uma «voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens» (Saramago 1995b: 49) entoa por todo o manicómio, ditando as regras de forma bem clara: «abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata» (50). Em caso de morte no interior do manicómio, os próprios cegos têm de enterrar os mortos sem qualquer tipo de formalidades. O primeiro cego a morrer é o ladrão de automóveis, devido a uma ferida na coxa, provocada pelo estilete da rapariga dos óculos escuros. Inicialmente, o leitor sabe que este homem rouba o carro do primeiro cego; depois, que assedia uma rapariga cega, e que esta se defende com o salto do seu sapato. Este ladrão cometeu crimes e deveria ser punido, mas, quando cega, é ironicamente um polícia que o leva a casa:

Não podia o circunspecto e compadecido agente da autoridade imaginar que conduzia um empedernido delinquente pelo braço, não para o impedir de escapar-se, como em outra ocasião teria sido, mas simplesmente para que o pobre homem não tropeçasse e caísse (*idem*: 35).

Este ladrão e assediador passa por um período de arrependimento quando já se encontra bastante doente, mas o nível de arrependimento é diferente no livro e no filme: «Com o passar do tempo, ele se arrepende de suas atitudes e no livro passa por uma reflexão de

consciência mais incisiva que na adaptação para o cinema», conforme diz Júlia Parreira Zuza Andrade (2012: 257). Ainda assim, o momento da sua morte é bastante intenso tanto no *Ensaio* como em *Blindness*:

Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa (Saramago 1995b: 80).

Este episódio é bastante semelhante no filme; compreende-se porém, pelas frases que o ladrão profere/grita, carregadas de insultos e provocações, que de facto o ladrão não se arrependeu dos seus atos, socialmente inaceitáveis.

O estado em que ficou o corpo do ladrão é deplorável – «a cara e o crânio rebentados pela descarga, três buracos de balas no pescoço e na região do esterno» (Saramago 1995b: 83) –, mas no filme só se vê uma imagem fixa da rede que separa os cegos dos soldados e uma imagem desfocada do soldado que faz os disparos. Não se vê o estado em que fica o corpo, mas ouve-se a reação dos soldados: gritam ao fugirem do local, quando veem o sangue do ladrão e têm medo de ser contaminados. A música calma que os soldados ouviam inicialmente tem o som diminuído e passa para *background* no momento em que o soldado mata o ladrão, para voltar a dominar o primeiro plano logo de seguida, quando o movimento da imagem cessa. Há um contraste nítido entre a intensidade dramática do momento e a serenidade da música, o que demonstra uma certa ironia, uma vez que Cornelio Fabro afirma que esta é um «Atteggiamento complesso dello spirito che vuole manifestare un certo stato di coscienza o esprimere quasiasi giudizio di valore mediante l'atteggiamento e giudizio contrario od opposto» (1967: 1080).

A morte do ladrão de automóveis é apenas a primeira de muitas. Segue-se a morte de vários cegos anónimos que, mais uma vez, perdem a sua vida às mãos dos soldados amedrontados:

Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como às vezes se vê nos filmes e na televisão (*idem*: 88).



Mas esta cena de terror não passou do livro para *Blindness*. Existe no filme, sim, uma outra morte, anterior à do ladrão de automóveis: a de um cego que acaba de chegar ao manicómio mas que se perde da fila onde estavam os outros cegos e se aproxima demasiado do local onde se encontram os soldados. Este momento gera uma enorme confusão por parte dos restantes cegos que tentam entrar no manicómio o mais rápido possível, espezinhando os mais fracos. Esta condensação de dois diferentes momentos na obra intensifica dramaticamente o momento. Isto pode ser importante no que toca à gestão de tempo, uma vez que Fernando Meirelles, quando terminou as filmagens e fez a montagem inicial, descobriu que o filme ficou com «duas horas e quarenta minutos (...) Muito longo» (Meirelles 2008b: 64). Júlia Parreira Zuza Andrade considera que «Em função do tempo diminuto e de um certo pudor escatológico e moral, Fernando Meirelles não reproduz na íntegra o estado a que chegam os internos» (2012: 256). Por esses motivos, foram necessários alguns arranjos; como diz o realizador:

Vão embora as pausas nas falas dos atores, cortando de uma câmara para a outra esse tempo morto some. Uma caminhada pelo corredor é abreviada, uma chave que gira na porta é substituída apenas pelo som, cortam-se dois passos do ator em direção ao carro, falas de início de cena são sobrepostas na cena anterior, textos que não sejam realmente importantes são eliminados e, usando um grande repertório de truques como esses, o filme vai ganhando ritmo (Meirelles 2008b: 66).

Por conseguinte, com os cortes e sobreposições não se ganha apenas tempo, mas também se impõe um determinado ritmo ao filme. Ambas as técnicas devem ser utilizadas com bom senso porque, ainda nas palavras do realizador, «Se cortar mais as cenas, o filme fica frenético, sem clima, mas se não diminuir a duração total, o filme fica arrastado. Filme lento é bom mas filme arrastado é imperdoável» (*idem*: 65). Quando a montagem utiliza as técnicas de forma equilibrada, o filme tem o ritmo certo para o tipo de história que está a contar e o «pudor escatológico e moral» é aceite pelo espectador. Estas técnicas são também referidas por Marta Noronha de Sousa como necessárias porque

a adição e a transposição de toda a acção do livro tornariam o filme demasiado longo. Por isso, o corte e o resumo são operações mais usuais, São eliminadas diversas acções mínimas e mesmo cenas completas (...) Alguns cortes foram feitos logo no guião e

outros, posteriormente, na montagem, por se considerar que o filme estava demasiado extenso (2012: 97).

A partir do momento em que entram para o manicómio mais cegos do que o número de doentes mentais que o edifício estava projetado para albergar em condições normais, os problemas atingem proporções catastróficas. Mais grave do que os problemas com a higiene, já mencionados, talvez seja o racionamento da comida. Quando os cegos vão buscar as caixas com os alimentos, não podendo ver para contar o número de refeições necessárias para cada camarata, alguns acabam sempre por ficar sem comer, enquanto outros comem duas vezes: «qualquer pessoa compreenderá que não é fácil contar cegos nem repartir rações sem olhos que os possam ver, a elas e a eles (...) Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes» (Saramago 1995b: 93). Estes momentos protagonizados por personagens com características animais são intensificados em *Blindness* devido ao toque da campainha associado à chegada da comida. Este facto pode levar o espectador a pensar na experiência comumente conhecida como «o cão de Pavlov» (Cf. Franco 2011: 93). Desta forma, em *Blindness*, os cegos podem ser vistos como animais irracionais por parte do espectador. A mulher do médico é a única capaz de presenciar tal injustiça, mas sente-se incapaz de ajudar sem que o seu segredo seja descoberto:

vê só tu o que se passa quando chega a altura de distribuir a comida, Precisamente, uma pessoa que visse poderia tomar a seu cargo a divisão dos alimentos por todos os que estão aqui, fazê-lo com equidade, com critério, deixaria de haver protestos, acabariam essas disputas que me põem louca, tu não sabes o que é ver dois cegos lutarem (*idem*: 135).

Se a mulher tentar controlar a distribuição da comida os cegos perceberão que ela vê e, muito provavelmente, farão dela uma escrava. Não lhe basta ser a única capaz de ver o estado a que aqueles seres humanos chegaram: também tem de evitar que descubram o seu segredo, não agindo perante tamanhas injustiças que poderia evitar. O seu sentimento de culpa de nada ter feito perante esta injustiça pode associar-se à culpa que acompanha a personagem José no *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1997). José, pai de Jesus, ouve uma conversa entre soldados e fica a saber que todos os meninos com menos de três anos serão assassinados. Com esta informação, José esconde o seu filho,

mas deixa que vinte e cinco meninos sejam mortos, nada fazendo para impedir tal ato. Mas a culpa segue-o até ao momento da sua morte, trazendo-lhe pesadelos durante o sono. Assim, tal como a mulher do médico sente a culpa de não evitar a má distribuição da comida, «José carrega a culpa pelas mortes das crianças de Belém, uma culpa eterna que passa de pai para filho, culpa que Jesus herdará», tal como afirma Salma Ferraz (2012: 191).

Um verdadeiro estado de exceção nasce quando um homem se autoproclama o «rei da camarata 3» e decide que vai ser ele, juntamente com os restantes homens daquela camarata, a gerir a distribuição da comida:

a partir de hoje seremos nós a governar a comida, ficam todos avisados, e que ninguém tenha a ideia de ir lá fora busca-la, vamos pôr guardas nesta entrada, sofrerão as consequências de qualquer tentativa de ir contra as ordens, a comida passa a ser vendida, quem quiser comer, paga (Saramago 1995b: 140).

Mas, para as pessoas das restantes camaratas serem alimentadas, têm de entregar todos os seus bens de valor. Apesar de não fazer grande sentido terem bens que de nada lhes servem naquele manicómio, os cegos sentem a necessidade de manter alguns objetos que lhes são queridos. Isto porque estes objetos são o que lhes resta da sua identidade, das suas memórias da vida que tinham fora do manicómio. Ainda assim, mesmo com os cegos da terceira camarata a serem materialistas, alguns cegos das outras camaratas tentam defender aquilo que é deles, preservando a dignidade que lhes resta, por isso

protestavam que estavam a ser vergonhosamente roubados, e era uma pura verdade, outros desfaziam-se do que possuíam com uma espécie de indiferença, como se pensassem que, vistas bem as coisas, não há nada no mundo que em sentido absoluto nos pertença, outra não menos transparente verdade (*idem*: 143)

Em *Blindness* o mesmo acontece, apesar de tudo estar mais condensado. Como escreve Tânia Franco,

Esta recolha de valores é muito bem explorada pelo filme: a câmara vai filmando os valores que cada um tem, ao som de uma música (...) que acentua a atmosfera de tristeza. (...) e, ainda que o registo cinematográfico não tenha adaptado a revista que os cegos malvados passaram nas outras camaratas e os bens encontrados (...), a câmara foca a mão de um homem que esconde um anel no

bolso da sua camisa, mostrando, assim, que o egoísmo pairava no espírito de alguns cegos (2011: 95).

O rei da camarata 3, claramente uma personagem com conotação negativa no *Ensaio*, adquire um lado mais cómico em *Blindness*. Em ensaios, Gael García Bernal (o ator que interpreta o rei da camarata 3), vendado, encontrou um frasco de verniz e decidiu que a sua personagem devia ter as unhas pintadas. Para que esta não se tornasse numa «*drag queen* em potencial» (Meirelles 2008b: 40), Meirelles sugeriu que o ator encontrasse o frasco por mero acaso durante a sua cena. Gael concentrou-se tanto no frasco de verniz que «o vilão cruel ficou parecendo um trapalhão que havia fumado três baseados, alheio ao sofrimento que estava provocando ao seu redor. Um cara mais irresponsável do que perverso e talvez por isso mesmo até mais assustador» (41). Esta cena acontece no filme quando os cegos da terceira camarata recebem os valores entregues pelos restantes cegos. Quando os valores já não são suficientes para pagar a comida a que têm direito, os cegos da terceira camarata mudam as suas exigências ordenando que agora sejam as mulheres a moeda de troca: «Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres» (Saramago 1995b: 165). Este pedido gera uma onda de consternação tanto da parte das mulheres como da parte de alguns homens. Ainda assim, uma mulher, numa camarata que não a dos protagonistas, conclui que não existe outra forma de alimentar a sua mãe e aceita servir os desejos dos malvados. Quase em simultâneo, a mulher do médico também se voluntaria. O primeiro cego manifesta-se logo de seguida, dizendo que

mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o queria nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço, que uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida (*idem*:167).

De facto, as palavras do primeiro cego estão carregadas de razão, quando se refere à dignidade, mas os cegos dentro do manicómio estão numa situação que é tudo menos normal. Ainda assim, o primeiro cego não tem o direito de falar pela sua mulher. A sua atitude revela preocupação pelo bem-estar da esposa, mas as palavras que escolhe demonstram um certo sentimento de posse em relação à sua mulher:

tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este, o que ele deveria, isso sim, era levantar as mãos ao céu e agradecer a sorte de poderem ficar-lhe, por assim dizer, as vergonhas em casa, em vez de ter de suportar o vexame de saber-se sustentado pelas mulheres dos outros (*idem*: 168).

O médico responde-lhe dizendo que também não quer que a sua mulher vá, mas o seu «querer não serve de nada» (167), quando ela já tomou a sua decisão. E assim a mulher do primeiro cego decide juntar-se às restantes.

No filme, a ordem atribuída aos momentos subsequentes ao do anúncio da nova moeda de troca para os cegos receberem comida é um pouco diferente, mas não afeta a sequência da história. Camila Melfi Meneghini refere que da imposição feita pelos homens da camarata 3 «surge uma das cenas mais impactantes do filme: o estrupo coletivo das mulheres» (2009: 172). Não há dúvidas de que as cenas de violação são os momentos mais intensos tanto no livro como no filme.

No *Ensaio* o leitor está perante duas cenas de violação, e ambas são narradas detalhadamente: a primeira e mais chocante é a das mulheres da camarata dos protagonistas; a segunda é das mulheres de uma outra camarata. Os homens tratam as mulheres de forma desumana: «As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força que se calará» (Saramago 1995b: 176). Uma das mulheres acaba por não sobreviver e é carregada pelas restantes, num percurso humilhante pelos corredores do antigo manicómio, de volta à sua camarata. Deitam o corpo morto da mulher numa cama e limpam-lhe os vestígios dos abusos para que seja enterrada com alguma dignidade. De seguida, as mulheres ajudam-se umas às outras, tentando limpar-se também da humilhação. O apoio e a união das mulheres são fundamentais para suportarem as feridas físicas e emocionais. Entretanto o médico e o velho da venda preta vão buscar a comida – não vai o primeiro cego porque não aguenta a humilhação de ir pedir comida aos homens que acabaram de violar a sua esposa.

Em *Blindness* é igualmente chocante a cena de violação a que o espectador assiste: «A cena é cercada por escuridão, imagens desfocadas e mal enquadradas. Os gritos das mulheres revelam a angústia do momento, aliados à música minimalista que amplifica o sentimento generalizado de repulsa no espectador» (Meneghini 2009: 172). Esta escuridão e estas imagens deixam o espectador desorientado perante o que se está a passar, mas os gritos de angústia das mulheres são esclarecedores. A cena de violação coletiva não mostra, assim, muito do que se está a passar, como se pode ver na seguinte imagem:

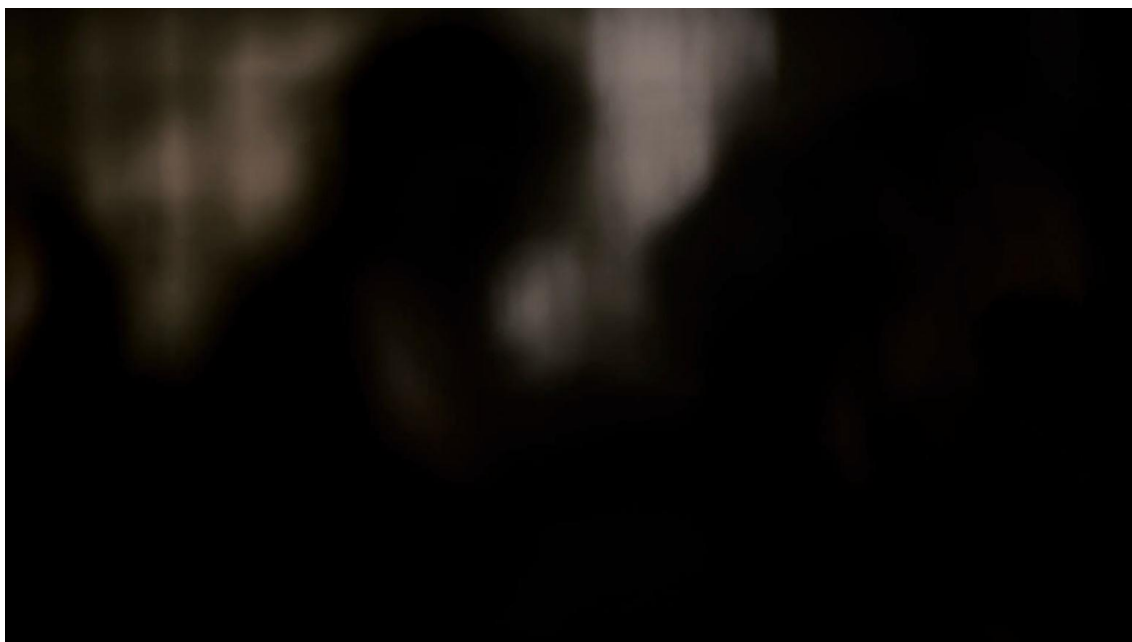


Figura 9- Fotograma da cena de violação coletiva.

Muitos dos espectadores que viram esta cena ainda sem a edição final ficaram perturbados com as imagens, tal como afirma Fernando Meirelles: «Eles foram hipersensíveis em relação às cenas de violência sexual» (2008b: 75). A prova disso está nas respostas aos inquéritos daqueles que assistiram ao *test screening*: «1- Cenas de estupro muito fortes. 2- Cenas de estupro muito longas. 3- Muitas cenas de estupro. 4- Filme muito intenso. 5- Filme difícil de assistir» (*idem*: 77). A violência do momento está presente de modo a deixar o espectador perturbado, mas não a ponto de o fazer abandonar a sala de cinema. Marta Noronha e Sousa também explica estes cortes e o escurecimento das imagens nas cenas de violação:

Ainda que muitos vissem esse esforço [isto é, os cortes nas cenas mais fortes] como falta de coragem, visto que o próprio escritor é bastante duro, sarcástico e explícito na sua escrita, há que ponderar que o cinema é um meio diferente, mais material e por isso

mais chocante; manter as cenas tal como foram descritas no livro, nomeadamente as violações, faria com que a maioria das pessoas não visse o filme, e as próprias intenções de Saramago, de que o filme chegasse ao maior número de pessoas, não teriam sido atingidas (Sousa 2012: 83).

Num segundo momento, a mulher do médico decide terminar com a humilhação de todas as mulheres, matando o rei da terceira camarata. Este não é um ato impensado. Quando se faz a recolha dos bens para entregar aos cegos malvados, a mulher do médico encontra na sua bolsa uma tesoura:

No meio dos frascos, caixas e tubos vindos doutro mundo, havia uma tesoura comprida, de pontas finas. Não se lembrava de a ter posto ali, mas ali estava. A mulher do médico levantou a cabeça (...) olhava a tesoura, tentava pensar por que razão estaria olhando assim, assim como, assim, mas não encontrava nenhuma razão, realmente que razão poderia achar-se numa simples tesoura comprida, deitada nas mãos abertas, com as suas duas folhas niqueladas e as pontas agudas e brilhantes, (...) estendeu o braço que segurava a bolsa vazia enquanto o outro braço se movia para trás das costas, a esconder a tesoura (Saramago 1995b: 142).

No filme, a mulher do médico encontra a tesoura na mala da rapariga dos óculos escuros e guarda-a imediatamente, sem hesitação, nas suas calças. Em contrapartida, no livro, a mulher do médico encontra a tesoura no meio das suas próprias coisas. Desta forma, pode-se inferir que em *Blindness* a mulher do médico encontra a tesoura por mero acaso, ao passo que no *Ensaio* a mulher leva, eventualmente, a tesoura na sua mala, de forma propositada. Mas, independentemente do local onde a mulher encontra a tesoura, decide escondê-la, pois pensa que lhe pode ser útil mais tarde. Quando é forçada a fazer sexo oral com o rei da camarata 3, pensa em pegar na arma que está no bolso das suas calças para o matar, mas acha que é um movimento bastante arriscado e desiste da ideia. Mais tarde, já desesperada, pega na tesoura e dirige-se para a camarata dos malvados que estão a violar as mulheres de outra camarata. Consegue aproximar-se do seu líder para matá-lo:

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se atrás dele. (...) A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para penetrarem como dois punhais. Nesse momento, o último, o cego pareceu dar por uma presença, mas o orgasmo retirara-o do mundo das sensações comuns, privara-o de

reflexos, Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais (*idem*: 185).

Esta descrição do livro é bastante cinematográfica. É através de verbos como «aproximou-se», «rodeou», «colocar-se», «levantou», «enterrou-se», «girando», «lutou» e «continuou» que se verifica a movimentação tanto da personagem como da tesoura que esta segura. Para enfatizar ainda mais esta vertente imagética, estão presentes os advérbios «lentamente», «violentamente» e «furiosamente». Assim, torna-se mais fácil, para o leitor, imaginar como se movimenta no espaço a mulher do médico com a tesoura. E, talvez por isso, Fernando Meirelles consegue transpor o momento para o ecrã com a mesma intensidade. Na imagem que se segue é possível ver a mulher do médico, com a tesoura na mão, a posicionar-se atrás do rei da camarata 3 para lhe desferir o golpe que o irá matar:



*Figura 10 - O momento em que a mulher do médico vai matar o rei da camarata 3.*

Ao fundo é possível ver as caixas de comida que os cegos malvados acumulam para trocar com os cegos das restantes camaratas. Este fotograma resume bem o despojar corpóreo: a confiscação da comida aos cegos das outras camaratas (plano de fundo); a mulher despida que satisfaz os prazeres carnavais do rei da camarata (segundo plano); a mulher do médico prestes a roubar a vida de um homem (segundo plano); o cego de nascença, que pressente a presença da mulher do médico, mas que pensa que pode desembaraçar-se dela por ter uma arma e mais habilidades que os outros cegos



(primeiro plano). É este privar, despir, roubar e desembaraçar que constitui todo o despojar corpóreo a que os cegos estão sujeitos, seja pela audição, pelo tato, pelo olfato ou paladar.

## IV. Purificação possível

### 1. Fogo & água

No *Ensaio sobre a Cegueira* ocorrem duas purificações distintas: uma pelo fogo e outra pela água. A primeira purificação é importante pois representa um momento de transição para as personagens. Nesta lei do mais forte, morrem muitos inocentes para que outros tantos sobrevivam. Quando o sofrimento dos cegos é tal que se conclui que «a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança» (Saramago 1995b: 204), uma mulher lembra-se de que ainda tem consigo um isqueiro. Este pequeno objeto, nas mãos de uma mulher desesperada, vai alterar o rumo da história:

A mulher está de joelhos à entrada da camarata, mesmo junto às camas, puxa devagar os cobertores para fora, depois levanta-se, faz o mesmo na que está por cima, ainda na terceira (...) os rastilhos estão preparados, agora é só chegar-lhes o fogo. (...) um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta duma tesoura. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos (*idem*: 206).

Este fogo que a mulher ateou vai ter consequências gigantescas: muitos cegos vão morrer pois, no meio da aflição, serão «pisados, empurrados, esmurrados» (208) ainda no interior do manicómio. Quando chegam ao exterior e tentam saltar a cerca verifica-se que «alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa uniforme e sanguinolenta» (210). Desta forma, para a antropóloga Miranda Bruce-Mitford, «Terrível e consumidor, o fogo é o grande destruidor» (2008: 30). Em *Blindness* vê-se a aflição dos cegos que tentam fugir das chamas, mas não se veem os horrores descritos no *Ensaio*, para o filme «não nos chocar com a violência veiculada pela obra» (Franco 2011: 98).

Apesar de toda a destruição e morte, o fogo serve para se constatar que «O portão está aberto de par em par» (Saramago 1995b: 210) e os cegos são livres. É este portão aberto que conduzirá os cegos para a sua segunda purificação feita pela água: «Apesar de a água ser passiva, é influenciada pelo tempo e pode destruir, dissolver, lavar ou regenerar. Também é uma fonte de purificação e cura em muitas religiões» (Wilkinson 2008: 32).

Para José Saramago a água é um elemento natural de grande importância. Esta é referida no *Memorial do Convento* para comparar o saber de Deus com o do Homem e para descrever, num sonho, um homem que bem poderia ser Deus:

Vi um homem, como Sonhei com água a correr, não chega isto para sabermos que homem era nem que água corria, a água que correu no sonho é água só do sonhador, não saberemos o que ela significa ao correr se não soubermos que sonhador é esse, e assim vamos do sonhador ao sonhado do sonhado ao sonhador (...) o saber de Deus é como um rio de água que vai correndo para o mar, é Deus a fonte, os homens o oceano (Saramago 1982: 128).

A água é o símbolo da simplicidade devido à sua forma molecular simples. Já quase no final do seu romance *Caim*, Saramago refere-se ao dilúvio bíblico e à Arca de Noé e atribui esse dilúvio a Deus como se este fosse, de uma forma bastante irónica, um engenheiro responsável pela chuva:

Deus não veio ao bota-fora. Estava ocupado com a revisão do sistema hidráulico do planeta, verificando o estado das válvulas, apertando alguma porca mal ajustada que gotejava onde não devia, provando as diversas redes locais de distribuição, vigiando a pressão dos manómetros, além de uma infinidade de outras grandes e pequenas tarefas, cada uma delas mais importante que a anterior e que ele só, como criador, engenheiro e administrador dos mecanismos universais, estava em condições de levar a bom termo e confirmar com o seu sagrado ok (Saramago 2009a: 169).

Ao atribuir a responsabilidade da chuva a Deus, como uma provocação herética, Saramago sacraliza esta água que vem do céu. Contudo, esta água não é purificadora, é sim causadora de um enorme dilúvio.

No *Ensaio sobre a Cegueira*, os cegos descobrem que, se a vida no manicómio foi desumana, a vida na cidade tem quase o mesmo aspeto de degradação e sujidade que o manicómio. Desta forma compreende-se que a vida fora daquelas paredes, que tantos atos de loucura presenciaram, também não foi fácil. O lixo acumulado nas ruas é tanto que a primeira chuva não chega para limpar. Mais, os cegos fogem da chuva e procuram abrigo: «As ruas estão desertas, por ser ainda cedo, ou por causa da chuva, que cai cada vez mais forte. Há lixo por toda a parte» (Saramago 1995b: 214). Mas, aos poucos, a sujidade vai sendo arrastada pelas ruas: «Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada» (217). Quando a mulher do médico consegue sair do

supermercado com dois sacos de comida para o grupo de cegos que a acompanha, pouca roupa lhe resta no corpo e a chuva é cada vez mais intensa:

Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir-se menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo (...) Com uma chuva destas, que pouco falta para dilúvio, seria de esperar que as pessoas estivessem recolhidas, à espera de que o tempo estiasse. Não é assim, porém, por toda a parte há cegos, mais providentes, e sobretudo mais sensatos, sustentam nas mão baldes, tachos e panelas, e levantam-nos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede (*Idem*: 225).

Uma chuva que quase poderia ser considerada um dilúvio ajuda a mulher do médico a disfarçar o cheiro da comida e oferece água potável a muitos cegos. Além disso este quase dilúvio vem na medida certa: serve para encher os baldes, tachos e panelas, mas também para limpar as ruas e tornar o ambiente mais respirável. A mulher do médico quase se esquecia da importância da água, tão habituada a ter sempre água canalizada:

Não tinha ocorrido à mulher do médico a probabilidade de que das torneiras das casas poderia não estar a sair sequer uma gota do precioso líquido, é o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem válvulas de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia eléctrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e para tudo faltam os olhos (*Ibidem*).

Este excerto em muito se assemelha ao do romance *Caim*, anteriormente citado. Porém, desta feita, Saramago não se refere à água da chuva nem a um desígnio divino de castigo da humanidade, mas à questão secular da água canalizada, da infraestrutura dos serviços de fornecimento de águas na modernidade e da própria habituação a um bem tão habitual que se torna quase invisível.

Contrariando um pouco o livro, no filme a mulher do médico não sai do supermercado quase despida e também não está a chover. Começa a chover quando um cão se aproxima dela e lhe lambe as lágrimas. Parece existir uma relação direta entre a chuva e as lágrimas da mulher. Poder-se-ia dizer até que a chuva é as lágrimas da mulher do médico. Depois de o seu marido regressar com as roupas, ambos retornam ao

grupo de cegos. Pelo caminho é possível ver cegos a saírem à rua de braços abertos para receberem a chuva:



Figura 11 -Os cegos de braços abertos a receberem a chuva.

Enquanto em primeiro plano está presente o braço da rapariga dos óculos escuros, em pano de fundo vê-se um homem a tirar a camisa para lavar o corpo. Pouco depois é possível ver um homem e uma mulher nus a lavarem os corpos à chuva. Recebem esta chuva pelo tato; vencendo, assim, por momentos, uma cegueira que os impedia de quase tudo. Um velho usa uma bacia para apanhar alguma água que corre pelo chão e lava a cara; um jovem traz um bidão de plástico branco; uma mulher tem nas mãos um capacete amarelo de um operário; e outros apenas levantam a cabeça para o céu, abrem a boca e recebem as gotas da chuva: «os cegos, de boca aberta, abrindo também os olhos para o céu branco, parece impossível como pode chover de um céu assim» (226). Esta chuva é recebida coletivamente, todos têm o direito de usufruir desta água que cai do céu, ao contrário do que acontece no início da narrativa em que o egoísmo das personagens revela o seu individualismo.

O momento em que os cegos recebem de braços abertos a chuva e depois se abraçam, felizes, não faz parte do *Ensaio*, mas é importante em *Blindness*, onde entra em oposição com o pesadelo que ainda se segue:

aos céus também levantam os braços, com um sorriso que espelha felicidade, e que os faz ser crianças novamente, pelo que se abraçam uns aos outros num amplexo sincero. A acompanhar este cenário, há uma música com som de violinos que transmite essa

noção de alegria, de esperança, de comunhão e que, aliada à cena descrita, nos comove; mas somos chamados à realidade quando se ouve o som de um sino e são mostradas as ruas cheias de lixo – «lixo apodrecido e excrementos humanos e de animais» (EC: 226) – ou seja, os dias de provação ainda não tinham terminado e os cegos continuariam cegos (Franco 2011: 100).

É novamente o *soundtrack* a chamar a atenção do espectador para a mudança de sentimentos entre os cegos. Depois de a chuva ter cessado tudo volta a ser igual: os cegos continuam cegos, sem um lugar para viver, com pouca (ou nenhuma) comida e o lixo mantém-se nas ruas ainda que alguns dos excrementos tenham sido levados pela água. O toque do sino é fulcral para terminar, de forma quase abrupta, o momento de felicidade dos cegos. Ver-se-á ainda, mais adiante, que existe um novo banho proporcionado pela chuva. Assim, esta primeira chuva é uma espécie de prenúncio de que a vida para os cegos vai melhorando aos poucos.

## 2. Humano e cão

Seja no *Ensaio*, seja em *Blindness*, o mundo em que os cegos vivem é bastante peculiar, tanto que «só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são» (Saramago 1995b: 128). Este lado positivo que Saramago atribui à cegueira também lhe é atribuído, em parte, por Alberto Manguel ao afirmar que a cegueira, «is said to be vision inspiring, supposed to open the inner eye» (2008: 19).

Embora a rapariga dos óculos escuros não tenha reagido positivamente à sua cegueira (na verdade, ninguém reagiu bem), esta personagem tem uma evolução bastante positiva ao longo da narrativa. Esta rapariga perde a visão durante um orgasmo e depois sente-se culpada pelos seus atos: «o que ela queria dizer era que tinha sido castigada por causa do seu mau porte, da sua imoralidade» (Saramago 1995b: 36). Depois de seguir para o manicómio, a rapariga dos óculos escuros consola o garotinho estrábico: «o rapazinho chorava, chamava pela mãe, e era a rapariga dos óculos escuros quem fazia por sossegá-lo» (*idem*: 48). A partir deste momento, a rapariga dos óculos escuros passa a cuidar do rapazinho que acaba por parar de perguntar pela mãe ao fim

de algum tempo. O leitor começa a ver o lado mais maternal desta rapariga: «a rapariga dos óculos escuros, que vê sobressair o seu lado maternal pelo cuidado e carinho que denota pelo rapazinho estrábico e este que, por sua vez, deixa de perguntar pela mãe» (Franco 2011: 97).

A par desta relação que a rapariga dos óculos escuros constrói com o rapazinho, vê-se a jovem a aproximar-se do médico e da mulher do médico. Esta aproximação também pode ser considerada maternal, mas, desta feita, é a rapariga que necessita de algum conforto e procura-o no médico e na sua mulher. Ela pode estar a cuidar do rapazinho, mas ela própria também sente a necessidade de sentir algum conforto e proteção porque também está assustada com a cegueira branca. Por isso, sugere que deve ser o médico o responsável pela camarata: «O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável» (Saramago 1995b: 53). Mal sabia a rapariga que, mais tarde, iria envolver-se fisicamente com o médico. É este quem procura a rapariga e não o contrário, e a mulher do médico assiste a tudo, mas não tem qualquer intenção de se intrometer:

viu o marido levantar-se e, de olhos fixos, como um sonâmbulo, dirigir-se à cama da rapariga dos óculos escuros. Não fez um gesto para o deter. De pé, sem se mexer, viu como ele levantava as cobertas e depois se deitava ao lado dela, como a rapariga despertou e o recebeu sem protesto, como as das bocas se buscaram e encontraram, e depois o que tinha de suceder sucedeu, o prazer de um, o prazer do outro, o prazer de ambos (171).

Logo de seguida vem o remorso. O médico quer levantar-se, mas a sua esposa impede-o e pede-lhe que não fale: «Se não disseres nada compreenderei melhor» (172). E também se dirige à rapariga que começa a culpar-se pelo sucedido: «Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada» (172). Depois de proferir estas palavras, a mulher do médico senta-se na cama junto da rapariga e do marido, estendendo o braço por cima dos dois corpos e, «inclinando-se para a rapariga dos óculos escuros, murmurou-lhe baixinho ao ouvido, Eu vejo» (172). Após este momento, o leitor poderia pensar que as duas mulheres se iriam afastar, mas, pelo contrário, ambas se tornam ainda mais unidas.

Em *Blindness* não é desta forma que o médico e a rapariga dos óculos escuros se envolvem, mas a reação da mulher do médico é bastante semelhante à do *Ensaio*. No

filme, o médico e a rapariga mantêm relações no refeitório e a mulher do médico apenas se aproxima da rapariga, ficando de costas para o seu marido:



Figura 12 - O médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do médico no refeitório.

Neste fotograma é possível inferir que a mulher do médico tenha ficado magoada com o marido, por isso lhe vira costas e se dirige apenas à rapariga, dizendo-lhe que vê e sussurrando-lhe outras palavras incompreensíveis ao ouvido. Também se pode ver que ambas estão mais próximas, mais íntimas, pois a mulher está a segurar-lhe a cara com as duas mãos, passando-lhe algum conforto. Além disso, se a mulher do médico não confiasse na rapariga dos óculos escuros, nunca lhe teria dito – especialmente depois de a ver a ter relações com o seu marido – que era capaz de ver.

A rapariga dos óculos escuros também se entrega ao velho da venda preta antes ainda de estar com o médico, e fá-lo por vontade própria e todos na camarata o compreendem: «foi afinal, numa noite destas, meter-se por sua própria vontade na cama do velho da venda preta» (*idem*: 170). Este ato repete-se quase no final da narrativa, mas desta vez existe um compromisso entre ambos: «concordaram que a vida tinha decidido que passassem a viver juntos» (292).

Não são apenas as relações entre cegos que fazem parte da narrativa saramaguiana. Os cães também são parte importante na história. Seja porque devoram os corpos mortos dos cegos nas ruas, seja porque são fiéis companheiros de outros cegos. Por norma, um cão treinado para ser cão-guia tem a função de guiar o seu dono, mas, para o cão das lágrimas, os papéis invertem-se: é a mulher do médico quem guia o



cão das lágrimas pelas ruas onde existem outros cães que seguem em matilha. Mas este cão nunca se separa da mulher para os seguir. Assim o afirma Saramago no *Ensaio*:

O cão das lágrimas não se misturou com os antigos companheiros de matilha e caça, a sua escolha está feita, mas não é animal para ficar à espera de que o alimentem, já vem a mastigar não se sabe o quê, estas montanhas de lixo encerram tesouros inimagináveis, tudo está em buscar, revolver e achar (1995b: 272).

Apesar de não seguir os outros cães e preferir ficar com o grupo de cegos, liderado pela mulher do médico, o cão não está à espera de receber comida, uma vez que procura no lixo a sua própria comida; aliás, «O cão das lágrimas não veio pedir comida, estava habituado a jejuar» (263). Ainda assim este cão «seguia-os tranquilamente, como se fosse coisa de toda a vida» (239). Então, se não é pela comida, o leitor pergunta por que razão segue o cão a mulher do médico. A resposta é simples: «o cão das lágrimas que segue a mulher do médico, não anda ao cheiro de carne morta, acompanha uns olhos que ele bem sabe estarem vivos» (233). Além disso, o cão das lágrimas sabe que a mulher do médico precisa dele:

Este cão parece ter como função enxugar lágrimas de sofredores, num processo de antropomorfização. (...) Assemelha-se a um ser humano frio e calculista nas coisas práticas do dia-a-dia, porém se torna meigo e sempre sabe quando necessitam dele (Ferraz 2012: 90).

O cão das lágrimas tem o mesmo motivo dos restantes cegos que seguem a mulher do médico: ter ao seu lado alguém capaz de ver, numa terra onde todos parecem estar cegos. Mas este cão é, «antes de mais, uma espécie de anjo da consolação da mulher do médico» (Seixo 1996: 201).

No filme, o cão das lágrimas aparece pela primeira vez vindo do alto de umas escadas, passa por uma matilha de cães que devoram um cadáver – como já foi referido no capítulo anterior – e segue até ficar ao lado da mulher do médico que chora sentada na escadaria de uma igreja. O cão das lágrimas «lambe-lhe a cara» (Saramago 1995b: 226) e a «mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele» (*ibidem*):



Figura 13 - A mulher do médico (Julianne Moore) e o cão das lágrimas.

Este fotograma retrata bem a descrição feita no *Ensaio*. A mulher do médico, exausta depois de lutar pela comida contra um grupo de cegos, espera que o marido regresse com as roupas que deixou junto do supermercado. Este é o acontecimento que precede a chegada do cão das lágrimas em *Blindness*. Por outro lado, no *Ensaio*, a mulher do médico vai sozinha procurar comida e consegue desvencilhar-se dos cegos do supermercado, mas, depois de tentar encontrar o caminho de volta para a loja de eletrodomésticos onde deixou o seu grupo, sente-se perdida. Em desespero, senta-se no chão e começa a chorar. Uma matilha de cães que já a seguia por causa do cheiro a comida aproxima-se dela, mas não comem nada do que ela traz. Apenas um fica ao seu lado lambendo-lhe as lágrimas. Saramago refere esta aproximação que certos animais têm aos seres humanos: «achei que alguma razão profunda terá de haver para que certos animais consigam suportar a presença humana» (1995a: 185). Esta afirmação, presente nos *Cadernos de Lanzarote II*, precede a chegada de Saramago a casa, depois de um longo tempo fora, e onde é recebido pelo seu próprio cão na maior das euforias, cão esse que estaria em lágrimas: «e diabos me levem se não eram lágrimas, das autênticas, o que víamos correr-lhe dos olhos» (*ibidem*).

Quando a mulher do médico encontra o caminho de volta para a loja, graças a um mapa da cidade, o cão vai com ela e acaba por proteger a loja de outros cegos que a querem ocupar, «ladrando furiosamente quando alguém de fora veio sacudir a porta com violência» (228). No filme, como não está perdida, a mulher do médico abriga-se à espera do marido no interior de uma igreja próxima. É no seu interior que vê os olhos

das figuras dos santos vendados com um pano branco ou pintados com tinta branca. Esta visita à igreja é mencionada apenas no último capítulo do romance já quando o grupo de cegos se encontra na casa do médico. O médico e a sua mulher vão de novo ao supermercado para reabastecerem-se de alimentos, mas quando lá chegam percebem que tudo está carbonizado, incluindo diversos corpos de cegos. A mulher do médico é dilacerada por um sentimento de culpa: acredita que foram as suas ações que levaram a estas mortes. Desolada e sem forças, procura abrigo numa igreja e depara-se com as imagens dos santos cegos. Neste momento o cão das lágrimas volta a ser útil: é ele quem arranja um espaço para a mulher repousar. Mais uma vez o «autor confronta o leitor com um animal irracional que age com muito mais coerência, sensibilidade e respeito do que vários homens presentes na história, questionando o que é ser um animal realmente» (Andrade 2012: 259).

Compreende-se pela diferença temporal que existe entre o livro e o filme, em relação à cena da igreja, que Fernando Meirelles procura encurtar o tempo da narrativa em *Blindness*, mas sem alterar o fio condutor da história. Marta Noronha e Sousa é bastante clara quanto a este resumo feito por Meirelles: «São eliminadas diversas acções mínimas e mesmo cenas completas, como a passagem, a estada e, mais tarde, o regresso a casa da rapariga dos óculos escuros, depois de o grupo sair do hospício» (2012: 97). Por causa destes cortes é que a cena da igreja, no filme, não se encontra na mesma linha de tempo do *Ensaio*.

José Saramago, no final da visualização do filme, «Disse ter gostado da experiência de ver algo que conhecia, mas que, ao mesmo tempo, não conhecia» (Meirelles 2008b: 81) e refere as cenas que mais o tinham emocionado. Mas fez também uma referência ao cão das lágrimas dizendo que «o nosso Cão das Lágrimas [é] muito doce; preferia que fosse mais agressivo» (*ibidem*). Ainda assim, o cão das lágrimas, seja no *Ensaio*, seja em *Blindness*, «é um cão “humano”, se assim se pode dizer, face ao ambiente de desumanidade, ou de animalidade, que se gerou» (Seixo 1996: 202).

### 3. Humanidade e exceção

As mulheres nas obras saramaguianas têm um papel fundamental na narrativa e são sempre personagens fortes. É o próprio José Saramago quem o afirma num texto escrito a propósito do dia internacional da mulher:

Dizem que as minhas melhores personagens são mulheres e creio que têm razão. Às vezes penso que as mulheres que descrevi são propostas que eu mesmo quereria seguir, Talvez sejam só exemplos, talvez não existam, mas de uma coisa estou seguro: com elas o caos não se teria instalado neste mundo porque sempre conheceram a dimensão do humano (Saramago: 2009b).

A mulher do médico é uma dessas personagens. Não impede o caos de se instalar, mas é capaz de o controlar quando todos à sua volta cegaram. O leitor compreende que esta personagem é diferente das outras no momento em que o seu marido vai entrar para a ambulância e a mulher diz que o quer acompanhar porque também cegou naquele preciso momento. Esta mentira tem consequências que nem a própria mulher do médico poderia imaginar. O seu ato de altruísmo é apenas em relação ao seu marido, mas cedo se compreende que irá alastrar para com os restantes cegos da camarata em que se encontra.

O momento mais marcante quanto ao valor das personagens femininas no *Ensaio* é o do banho da mulher do primeiro cego, da rapariga dos óculos escuros e da mulher do médico na varanda de casa do médico. Talvez por isso exista uma diferença entre a purificação pela água da primeira chuva que caiu quando os cegos se libertaram do manicómio e este banho. Neste banho, Cristina Maria Borges Teixeira afirma:

Descobre-se o valor da água, fonte de vida, que vale a pena saborear (...) É também neste paraíso que se dá a purificação das mulheres pela força e o poder da água que cai do céu. Dos ritos de purificação que acontecem por força da água que se bebe ou com que se toma banho (...) sai-se purificado, renovado, recriado – numa criação da qual Deus é excluído (Teixeira s/d).

Nesta segunda purificação Deus é deixado de fora, ao contrário da primeira purificação pela chuva que os cegos recebem no meio da rua: «Nem mesmo ele, o céu está tapado,

só eu posso ver-vos» (Saramago 1995b: 267). Desta forma, é a humanidade destas mulheres que está a revelar-se novamente, estão a tornar-se de novo humanas. Estas mulheres são a representação do feminino nas obras saramaguianas, são «mulheres que buscam, peregrinas que, com manifestações do arcaico saber feminino, vão desvendando os grandes enigmas do mundo» (Madruga 1998: 17). E no diálogo que estas «três graças nuas sob a chuva que cai» (Saramago 1995b: 267) têm umas com as outras, um enigma é desvendado: qual das três é a mais bela. Não se discute o assunto, apenas se conclui que a mais bela é a mulher do médico. Mesmo não podendo ver, tanto a mulher do primeiro cego como a rapariga dos óculos escuros concordam que a mulher do médico é a mais bonita das três, «não porque alguma vez tivessem visto o seu rosto mas porque uma sonhou com ela e a outra a vê bonita» (Teixeira s/d). Ainda assim, a mulher do médico tenta reconduzir ambas à verdade, dizendo à rapariga dos óculos escuros: «Estás magra e suja, feia nunca o serás» (267). De seguida responde à mulher do primeiro cego: «suja e magra como ela, não tão bonita mas mais do que eu» (267). Neste pequeno diálogo entre as três mulheres, apenas um pronome leva a mulher do médico às lágrimas, quando a rapariga dos óculos escuros diz «Tu nunca foste tanto» para se referir à beleza da mulher do médico. E assim,

num registo simultaneamente lírico e distanciado (estético), a epifania da beleza feminina ligada à epifania da criação verbal, ambas veiculando a emoção humana da comunicação, e representando o ponto culminante da recuperação da dignidade neste texto quase inteiramente consagrado às formas várias e mais terríveis da abjecção (Seixo 1999:120).

As duas mulheres cegas são capazes de ver a beleza da mulher do médico, não porque efetivamente conseguem ver, mas sim devido às ações que a mulher do médico tem realizado desde que as conheceu. Estas palavras de conforto são o contraponto de toda a negatividade que os cegos têm vivido.

Em *Blindness*, as mulheres banham-se durante a noite, não existe qualquer fonte de luz vinda do céu. Tudo está escuro à volta das três mulheres, excetuando um pequeno candelabro com velas que ilumina os seus corpos:



Figura 14 - Alice Braga, Julianne Moore e Yoshino Kimura a tomarem banho com água da chuva.

Este enquadramento é muito bem conseguido por Fernando Meirelles, ao realçar a beleza do corpo feminino e, mais uma vez, ao usar um espelho para refletir os corpos das mulheres e as velas do candelabro. Tudo à volta é escuridão porque nada mais importa neste momento do que o banho. Para as três mulheres, este é o recuperar de uma dignidade há muito perdida. Para a mulher do médico, é um momento em que pode «baixar a guarda» dos seus deveres de «única mulher não cega».

São muitos os provérbios que Saramago utiliza na sua obra. Em “Dos provérbios que José Saramago usa e Helena Vaz Duarte estuda”, prefácio à obra *Provérbios segundo José Saramago*, de Helena Vaz Duarte, Isabel Pires de Lima dá uma boa definição do que é um provérbio:

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o narrador define e, a nosso ver, bem os provérbios como sendo “fórmulas de sabedoria condensadas, para uso imediato e efeito rápido, como purgantes”. Se acrescentarmos que essa sabedoria é certificada pela tradição oral e popular, estará encontrada uma definição perfeita do provérbio, a qual simultaneamente evidencia as razões essenciais pelas quais Saramago a eles tanto recorre (Lima 2006: 17).

Um desses muitos provérbios usados por Saramago, bastante conhecido pelos leitores de língua portuguesa, acaba sendo contrariado pela mulher do médico: «na terra dos cegos quem tem um olho é rei» (Saramago 1995b: 103). Não seria rei, mas sim rainha, não tivesse ela de ser os olhos de todos os cegos. Saramago compara a mulher do

médico a uma outra personagem feminina de um dos seus romances: «No fundo, a mulher do médico é uma espécie de Blimunda. Só que a Blimunda vê o que não se vê e a mulher do médico vê o que os outros não vêem (...) a presença dela, ao longo do livro, serve para tornar mais visível o invisível (...), [é] a figura da esperança» (Saramago *apud* Nunes 1995: 16). Com o passar dos dias, a mulher do médico diz para o seu marido: «Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais e mais cega porque não terei quem me veja» (Saramago 1995b: 302).

Com esta negatividade, a mulher do médico vai passado os dias, mas sempre sem deixar de ajudar o seu grupo de cegos. É por isso que María Dolores Adsuar Fernández compara esta personagem a outras três da tradição judaico-cristã e da tradição greco-latina que também passaram por grandes sacrifícios. Essas personagens são, respetivamente, Isaac, Édipo e Eneias:

La figura de esta mujer (...) es, al tiempo, síntesis de la tradición judeo-cristiana y greco-latina. De la tradición judeo-cristiana, porque su historia es la de la salvación por el sacrificio, con un Isaac que se presta voluntario y consciente. Y es gracias a esa muestra de renuncia al mundo como la mujer consigue librarse de la maldición, manteniéndose a salvo de la epidemia. Y dentro de la tradición grecolatina, Edipo – porque se “arranca lo ojos” de modo simbólico, en un intento por sobrevivir a las vejaciones y humillaciones impuestas – y Eneas – porque, al igual que éste hiciera com su padre, ciego, la esposa del médico echa sobre sus espaldas el peso, y carga con la responsabilidad de mantener con vida a los seres que la rodean e iniciar la huida (Fernández 2005: 59).

Assim, segundo esta Professora, a mulher do médico é capaz de albergar as principais características de três distintas personagens mitológicas.

Para interpretar esta personagem feminina no grande ecrã, Fernando Meirelles opta por um nome bastante sonante em Hollywood: Julianne Moore. César Charlone, diretor de fotografia, comenta com Meirelles, a propósito da iluminação de cena:

sempre que enquadra a Rhonda, a *stand in*<sup>16</sup> da Julianne Moore, sente que tem alguma coisa faltando em seu trabalho, mas quando chega a Julianne e ocupa o mesmo lugar, na mesma posição, o quadro parece iluminar-se, a fotografia se completa e a imagem passa a parecer “cinema” (Meirelles 2008b: 17).

---

<sup>16</sup> O *stand in* é a pessoa que ocupa o lugar do ator no momento em que este se vai maquilhar de modo a permitir ao fotógrafo iluminar o cenário e ensaiar o movimento da câmara.

Este «je ne sais quoi» (*ibidem*) de Julianne Moore é reafirmado por Meirelles quando se refere ao momento de montagem do filme e percebe a existência de «uma cena [que] parece mesmo condenada ao fracasso» (Meirelles 2008b: 67): «Por sorte, nesse filme estamos livres desse mal, aqui podemos sempre contar com um último recurso que funciona como uma espécie de colete-salva-vidas, infalível: tudo na cena está ruim? Corta para um *close* da Julianne Moore. Aí é cheque-mate» (*ibidem*). Um *close* (ou Muito Grande Plano – MGP) da atriz parece resolver o problema de uma cena má.

Não se sabe se foram muitas as cenas fracassadas, mas é certo que existem vários *closes* de Julianne Moore ao longo de todo o filme. Começam com o jantar que ela e o marido têm em casa enquanto este lhe fala sobre o paciente que cegou repentinamente. O *close* é feito no reflexo da própria atriz numa janela da cozinha. Um novo MGP relevante acontece já no interior do manicômio, enquanto a mulher do médico se encontra deitada na cama a falar com o marido sobre a ferida do ladrão de automóveis. Logo de seguida há um *close* quando novos cegos entram no manicômio. Há ainda um MGP logo após a morte do rei da camarata 3 em que a mulher do médico berra com o cego de nascença, ameaçando-o. Mas talvez o *close* mais significativo de Julianne Moore aconteça no momento em que o primeiro cego recupera a sua visão:



Figura 15 - Julianne Moore no momento em que o primeiro cego recupera a sua visão.

O espanto e um ligeiro sinal de alegria estão presentes no rosto da atriz. Espanto porque parecia já não acreditar que um dia tudo voltaria ao normal e o pequeno sinal de alegria



que se começa a esboçar nos seus lábios representa o quanto esta pobre mulher já necessitava de uma boa notícia.

No final da narrativa, o primeiro cego recupera a sua visão durante a noite, numa passagem que Maria Alzira Seixo descreve como um oxímoro:

a euforia que marca a recuperação final da vista pelas personagens não adianta matérias, objectos ou suportes determinados dessa mesma visão, que é marcada, no geral, pelo reencontro do escuro que substitui esse branco ofuscante (as primeiras recuperações acontecem justamente durante a noite, o que permite o oxímoron «vi tudo escuro», 306) (Seixo 1996: 196).

Em *Blindness*, o primeiro cego vê pela primeira vez uma caneca com leite no momento em que a mulher do médico vai adicionar o café e transformar o conteúdo num líquido de cor acastanhada. Existe uma transição bastante simbólica da cor branca para a cor castanha. Esta pode ser considerada uma referência, para os espectadores que virem os extras do filme, ao uso de baldes de leite para criar o efeito de cegueira branca no filme através dos efeitos especiais:



Figura 16 - Caneca de café com leite que o primeiro cego vê pela primeira vez quando recupera a visão.

Este MGP permite ao espectador ver exatamente o mesmo que o primeiro cego: ambos veem tudo branco – mar de leite –, mas logo de seguida a transição gradual para uma nova cor consoante o café vai sendo vertido para o leite.

Depois da alegria por saberem que vão recuperar a visão, vem a preocupação da mulher do médico que pensa, por um momento, que agora chegou a vez de ela cegar:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava (Saramago 1995b: 310).

Em *Blindness* é exatamente da mesma forma que a mulher do médico percebe que ainda vê e tanto o leitor como o espectador percebem esta lição: «costuma-se dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras» (*idem*: 308).

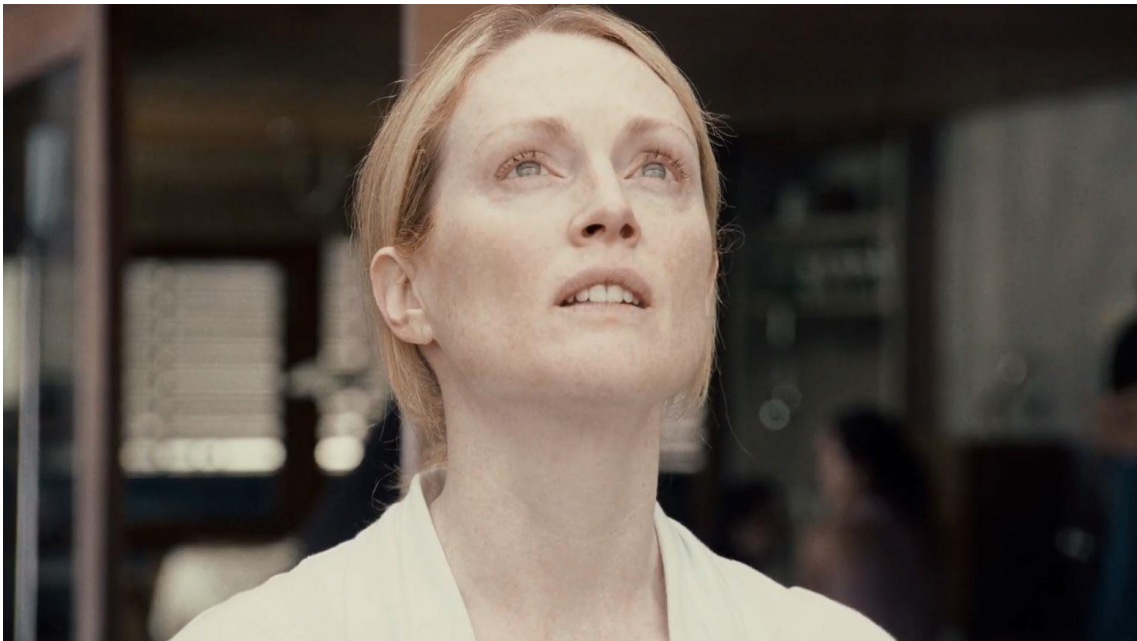


Figura 17 - Julianne Moore como o rosto da esperança para os homens e mulheres que foram afetados por esta cegueira branca.

## V. Conclusão

Fernando Pessoa atribui o título de mestres a três poetas – Antero de Quental, Cesário Verde e Camilo Pessanha. Desta tríade, importa realçar o ensinamento de Cesário Verde, que enfatiza a importância do visível na sua poesia. Porém, de certa maneira não é possível ver um poema: este é feito de palavras, não de imagens. Mas quando o leitor lê um poema ele «alucina uma imagem» (Eiras 2016: 13) e partilha com o autor a «mesma forçosa cegueira do poema» (*ibidem*).

Também no *Ensaio sobre a Cegueira* e em *Blindness* se conclui que a cegueira é contagiosa, porém é esta «cegueira dos olhos [que] vem tornar mais evidente, paradoxalmente, a preexistente cegueira da Razão. Ingenuamente, o autor espera que, depois de viver a cegueira da Razão, aquela humanidade possa emendar a vida» (Saramago *apud* Nunes 1995: 17). A humanidade a que Saramago se refere pode ser entendida, metonimicamente, enquanto a do próprio leitor, que através do romance pode aprender a suspeitar de uma eventual cegueira da sua própria razão. O contágio não se faz apenas entre as personagens, esperando-se, ainda, que o leitor saiba duvidar da sua visão.

O *Ensaio* é um «romance sobre a visão e a privação dela; sobre a forma de estar no mundo, atentando nele, devidamente ou não; é um romance, em última análise, sobre a possibilidade de constituição de imagens, de forma subjectiva ou objectiva – da sua consideração, da sua interpretação e crítica» (Seixo 1996: 194). Não obstante esta possibilidade de constituição de signos visuais, Maria Alzira Seixo afirma ainda que de

sangue, de lágrimas e imagens se faz este livro de libertação pelo fogo e pelo sangue, de purificação pela chuva, pela água e pelas lágrimas, no imenso “mar de leite” que significa o vazio da figura, a anulação do imaginário, o homem desprovido da imagem de si, cortado de si mesmo (Seixo 1999: 121-122).

*Blindness* leva para o grande ecrã uma narrativa de Saramago depois deste ter afirmado que existem histórias que somente o cinema e a televisão podem contar:

afirmei que o romance já não tinha por que continuar a contar histórias, que as histórias do nosso tempo as contam o cinema e a televisão, e que, sendo assim, ao romance e ao romancista não restava mais que regressar às três ou quatro grandes questões humanas,

talvez só duas, vida e morte, tentar saber, já nem sequer «donde vimos e para onde vamos», mas simplesmente «quem somos» (Saramago 1995a: 169).

O romancista português escreveu uma história sobre a vida e a morte, sobre o que é o ser humano, e o realizador brasileiro foi capaz de se basear nessa mesma narrativa e recontá-la num novo formato, provavelmente possibilitando uma maior abrangência de público. Desta forma, a mensagem chega a um público mais vasto, e a mensagem do *Ensaio* chegou, mesmo a quem não o leu, porque Meirelles fez questão de ser fiel à obra saramaguiana.

Em suma, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Blindness* são duas obras que, embora diferentes, se complementam: ambas dão prioridade à imagem, mesmo quando as personagens nada veem. O leitor e o espectador tudo podem ver; todavia, o primeiro cego, o ladrão de automóveis, a rapariga dos óculos escuros, o médico e tantos outros invisuais anónimos apenas podem observar o excesso da imagem: o branco. Esta cegueira ramifica-se em outras, como enumera Carla Mendes: «a cegueira da razão, a cegueira de certas formas de luta e de poder, a cegueira da indiferença, do alheamento e do desamor, a cegueira como incapacidade de sentir» (2000: 121). Foi por isso que uma luz se acendeu, dentro das cabeças das personagens, e a informação em demasia, que chega a todos nesta sociedade digital, levou também a uma cegueira pela imagem. Pode dizer-se que tanto o livro como o filme são duas expressões artísticas de uma *imagem cega*.

## VI. Anexo

### Anexo 1

Marie-Thérèse Journot, no seu livro *Vocabulário de Cinema*, descreve como se processa uma escala de planos:

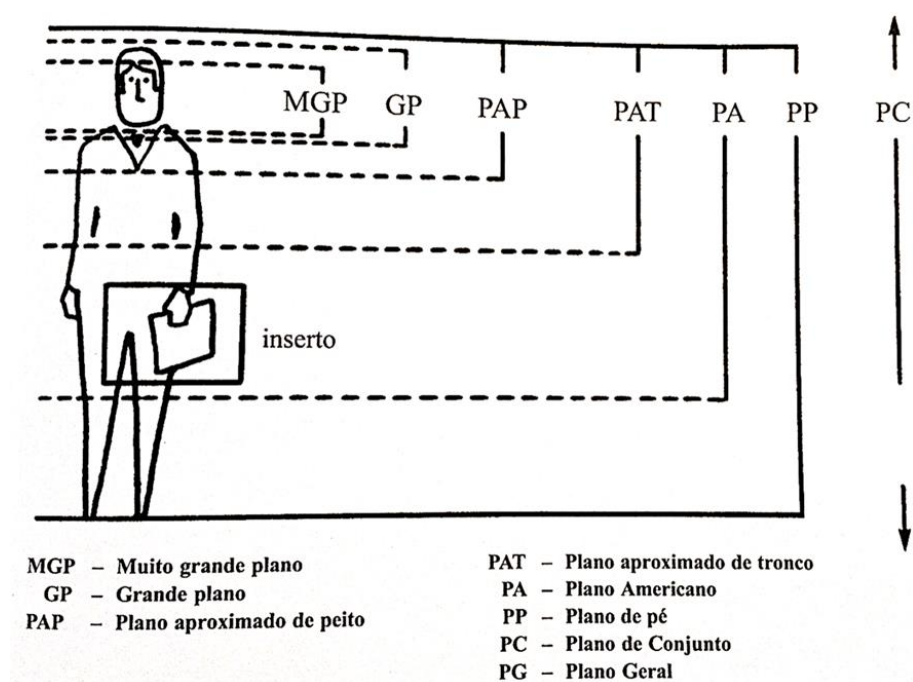
A escala de planos determina a distância da câmara relativamente ao objecto filmado. A tipologia é aproximativa e por vezes levanta problemas concretos difíceis de resolver. Além disso, a terminologia utilizada para designar as dimensões do plano é muito variável.

De um ponto de vista do cenário, distingue-se geralmente o plano geral (ou plano de grande conjunto) que apresenta um espaço natural muito vasto (tradicionalmente no início dos westerns), o plano de conjunto que cobre todo o cenário construído e o semi-conjunto que cobre apenas parte do cenário.

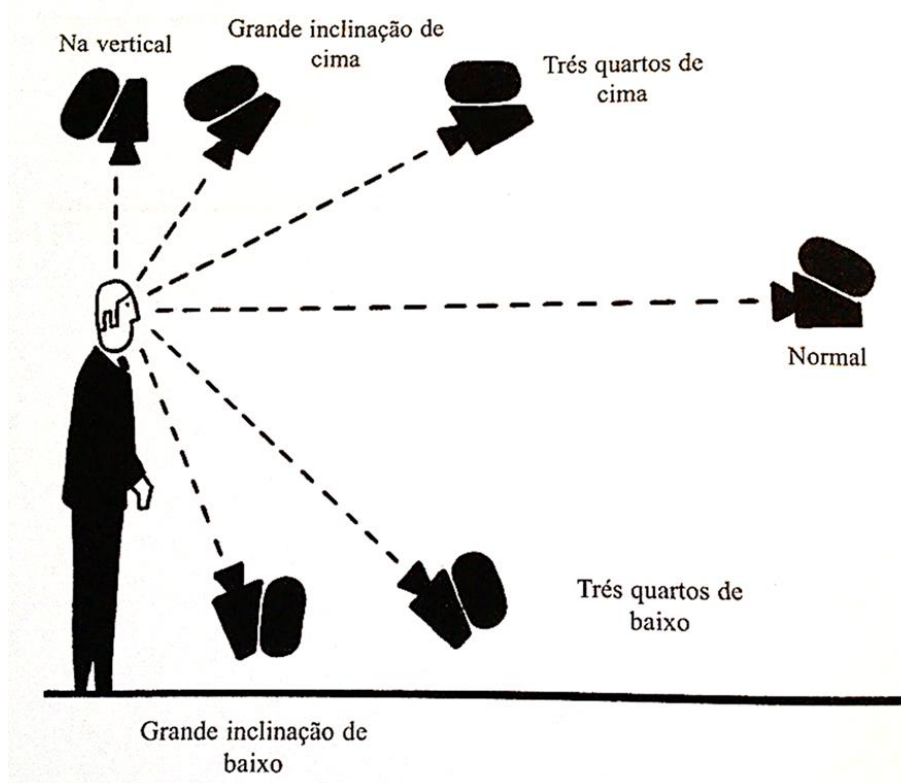
No que respeita às personagens, o plano médio enquadra-as de pé, o plano americano a meia-perna, o plano aproximado à altura da cintura ou do peito, o grande plano à altura do pescoço. O plano de pormenor isola uma parte do rosto (olhos, boca...), enquanto o *insert* designa o plano de pormenor de um objecto (o inglês faz uma distinção entre *close-up* para os rostos e *insert* para os objectos) (2002: 55-56).

Como a própria autora explica, a terminologia da escala de planos é bastante variável. Por isso, para simplificar, nesta dissertação usa-se a escala de planos e também a de ângulos criada por Terence Marner e que segue ilustrada nas imagens abaixo:

## Escala de planos



## Escala de ângulos



## VII. Bibliofilmowebgrafia

### 1. José Saramago.

#### 1.1. Ativa.

SARAMAGO, José

- 1979 “O ouvido”, in AA. VV., *Poética dos Cinco Sentidos. La dame à la licorne*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- 1982 Memorial do Convento; ed. ut.: 44ª ed., Lisboa, Caminho, 2008.
- 1989 *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho.
- 1995a *Cadernos de Lanzarote – Diário II*, Lisboa, Caminho.
- 1995b *Ensaio sobre a Cegueira*; ed. ut.: 12ª ed., Lisboa, Caminho, 2008.
- 1996 *Cadernos de Lanzarote – Diário III*, Lisboa, Caminho.
- 1997 *Evangelho segundo Jesus Cristo*; ed. ut.: 29ª ed., Lisboa, Caminho, 2008.
- 2009a *Caim*; ed. ut.: 2ª ed., Alfragide, Caminho.
- 2009b “Com elas o caos não se teria instalado no mundo”, in *Outros Cadernos de Saramago*, recurso eletrónico: <http://caderno.josesaramago.org/tag/saramago> (visto a 6 de junho de 2016).
- s/d *Ensaio sobre a Cegueira. A arquitetura de um romance*, Porto Editora.

#### 1.2. Passiva.

AGUILERA, Fernando Gómez

- 2010 *José Saramago nas suas Palavras*, Alfragide, Caminho.

CECCUCCI, Piero

- 2015 “A escrita e o olhar. Textualidade e memória no *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago”, comunicação apresentada no Colóquio Textualidade(s) & Memória(s). Permanência, rotura, controvérsia (1945-2015) – in honorem Maria João Reynaud, 19-20 de novembro de 2015 (texto inédito, gentilmente cedido pelo Autor).

FERNÁNDEZ, María Dolores Adsuar

- 2005 “Ensayo sobre la utopia. A propósito de la ceguera...”, in AA.VV., *Diálogos Cervantinos. Encuentros com José Saramago*, Murcia, Edición de Compobell: 55-62.

FERRAZ, Salma

- 2012 *Dicionário de Personagens da Obra de José Saramago*, Blumenau, Edifurb.

HERRERO, Jesus

- 2010 *Os Fantasmas e os Equívocos de José Saramago*, trad. Maria do Carmo Romão, Lisboa, Planeta Editora, 2010.

LIMA, Isabel Pires de

- 1999 “Dos «anjos da História» em dois romances de Saramago (*Ensaio Sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*)”, in *Colóquio Letras*, nº 151/152: 415-426.
- 2006 “Dos provérbios que José Saramago usa e Helena Vaz Duarte estuda”, in *Provérbios segundo José Saramago*, Lisboa, Edições Colibri: 17-18.

MADRUGA, Maria da Conceição

- 1998 *A Paixão segundo José Saramago. A paixão do verbo e o verbo da paixão*; ed. ut.: 2ª ed., Porto, Campo das Letras, 1998.

MENDES, Carla Manuela Carvalho de Melo Oliveira

2000 *O Processo Alegórico no Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago. Da noite branca à negra luz*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa apresentada à Universidade do Minho, Braga, texto policopiado.

NUNES, Maria Leonor

1995 “O escritor vidente”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 653, 25 de outubro: 15-17.

SEIXO, Maria Alzira

1995 “Crónica sobre um livro anunciado”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 652, 11 de outubro: 22-23.

1996 “Os espelhos virados para dentro. Configurações narrativas do espaço e do imaginário em *Ensaio sobre a Cegueira*”, in AA.VV., *José Saramago. Il bagaglio dello scrittore*, Roma, Bulzoni Editore: 191-210.

1999 *Lugares da Ficção em José Saramago*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, Anderson Pires da

2011 “As impurezas do branco: *Ensaio sobre a Cegueira* como distopia positiva”, in *Ipotesi*, Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 15, n. 1: 47-55.

TEIXEIRA, Cristina Maria Borges

s/d “O universo intertextual em *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago”, in [www.geocities.ws/ail\\_br/ouniversointertextualemensaios.htm](http://www.geocities.ws/ail_br/ouniversointertextualemensaios.htm) (visto a 18 de outubro de 2015)

VENÂNCIO, Fernando

2000 *José Saramago. A luz e o sombreado*, Porto, Campo das Letras.

## 2. Fernando Meirelles.

### 2.1. Ativa.

MEIRELLES, Fernando, *realizador*

2000 *City of God (Cidade de Deus)*, argumento de Bráulio Mantovani, a partir do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*; com Alexandre Rodrigues, Matheus Nachtergaele, Leandro Firmino *et alii*; produção O2 Filmes e Videofilmes.

2008a *Blindness*, argumento de Don McKellar, a partir do romance de José Saramago, *Ensaio sobre a Cegueira*; com Julianne Moore, Mark Ruffalo, Don McKellar, Yoshino Kimura, Danny Glover *et alii*; filmado no Canadá, no Brasil e no Uruguai; produção Rhombus Media, O2 Filmes Bee Vine Pictures; 121 min.

MEIRELLES, Fernando, *escritor*

2008b *Diário de Blindness*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.

### 2.2. Passiva.

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza

2012 “A cegueira vista sob duas ópticas. O livro e a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a Cegueira*”, in *Impossibilia*, nº 4, Universidade de Coimbra: 252-260.

FERREIRA, Francisco



- 2008 “Blindness inaugura Festival de Cannes esta noite”,  
<http://expresso.sapo.pt/dossies/postais/Cannes2008/blindness-inaugura-festival-de-cannes-esta-noite=f320404> (visto a 6 de abril de 2016).

FRANCO, Tânia Andrea dos Santos

- 2011 *De Jangada rumo à Cegueira. Narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica*, Universidade de Coimbra, Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino apresentada à Universidade de Coimbra,  
<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/20249/1/DE%20JANGADA%20rumo%20%C3%A0%20CEGUEIRA.pdf> (visto a 21 de maio de 2016).

MENEZHINI, Camila Melfi

- 2009 “Fernando Meirelles: a recriação fílmica de *Ensaio Sobre a Cegueira*”, in *Ipotesi*, Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 13, nº 1: 169-175.

SOUSA, Marta Noronha e

- 2012 *A Narrativa na Encruzilhada. A questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*, Braga, Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade / Universidade do Minho,  
[www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa\\_na\\_encruzilhada/issue/current](http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/narrativa_na_encruzilhada/issue/current) (visto a 30 de setembro de 2015).

### 3. Geral.

AA. VV.

- s/d *Catecismo da Igreja Católica*, in  
[http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/pls2cap3\\_683-1065\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/pls2cap3_683-1065_po.html) (visto a 2 de agosto de 2016)

AA. VV.

- 2006 *Dicionário da Língua Portuguesa*, Porto, Porto Editora.

ABELAIRA, Augusto

- 1979 “O olfacto”, in AA. VV. *Poética dos Cinco Sentidos. La dame à la licorne*, Lisboa, Livraria Bertrand.

AGAMBEN, Giorgio

- 1995 *Homo Sacer*; ed. ut.: *O Poder Soberano e a Vida Nua. Homo sacer*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1998.  
 2003 *Stato di Eccezione*; ed. ut.: *Estado de Exceção*, trad. Miguel Freitas da Costa, Lisboa, Edições 70, 2010.

AXEL, Gabriel,

- 1987 *Babettes Gæstebud (A Festa de Babette)*, argumento de Gabriel Axel, a partir do conto de Karen Blixen; com Stéphane Audran, Bodil Kjer, Brigitte Federspiel, et alii; filmado na Dinamarca; produção Panorama Film A/S, Det Danske Filminstitut, Nordisk Film,

BARTHES, Roland

- 1973 *Le Plaisir du Texte précédé de Variations sur l'écriture*; ed. ut.: *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a Escrita*, trad. Luís Filipe Sarmiento e Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70, 2009.  
 1975 “En sortant du cinéma”, in *Communications*, nº 23: *Psychanalyse et cinéma*; ed. ut.: “Saindo do cinema”, in AA.VV., *Psicanálise e Cinema*, trad. Pierre André Ruprecht, São Paulo, Global Editora, 1980: 119-125.

BESTERMAN, Theodore

- 1962 “Voltaire and the Lisbon earthquake or the dead of optimism”, in *Voltaire Essays and Another*, Londres, Oxford University Press, 1962.

BUESCU, Helena Carvalhão, org.

- 1997 “Locus horrendus”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho, 291-292.
- 2001 *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

CALDERÓN, Pedro

- 1717 “El verdadeiro Dios Pan”; ed. ut.: in *Obras Completas III*, 2ª ed., comp. Angel Valbuera Prat, Madrid, Aguilar, 1967: 1242.

CEIA, Carlos

- 2010 “Imagem”, in *E-Dicionário de Termos Literários*, <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6505/imagem/> (visto a 26 de dezembro de 2015).

CHKLOVSKI, Viktor

- 1917 “Iskusstvo kak priem”; ed. ut.: “A arte como processo”, in *Teoria da Literatura I. Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1987.

DERRIDA, Jacques

- 1983 *D’un Ton Apocalyptique Adopté naguère en Philosophie*; ed. ut. *De um Tom Apocalíptico Adoptado há pouco em Filosofia*, trad. Carlos Leone, Lisboa, Vega, 1997.

DIDEROT, Denis

- 1789? *Lettre sur les Aveugles à l’Usage de ceux qui Voient*; ed. ut.: *Carta sobre os Cegos para Uso daqueles que Vêem*, trad. Luis Manuel A. V. Bernardo, Lisboa, Nova Vega, 2007.
- 1751 *Lettre sur les Sourds et Muets. A l’usage de ceux qui entendent et qui parlent*, <https://archive.org/stream/lettresurlessou00didgoog#page/n9/mode/2up> (visto 17 de maio de 2016).

EIRAS, Pedro

- 2013 “A ceia”, in *Constelações. Estudos comparatistas*, Porto, Edições Afrontamento: 227-239.

EIRAS, Pedro, & PAIVA, Susana

- 2016 *Aluminação. Ensaio sobre poesia, visão e cegueira*, huggly books.

ELIADE, Mircea

- 1969 *Le Mythe de l’Éternel Retour*; ed. ut.: *O Mito do Eterno Retorno*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1993.

FABRO, Cornelio

- 1967 “Ironia”, in *Enciclopedia Filosofica*, Florença, G. S. Sansoni Editore: 1080-1083.

GELB, David, *director*

- s/d “A vision of Blindness”, in *Blindness*, Extras do filme dirigidos com colaboração de Pedro Morelli e Quico Meirelles; produção de Chris Bell e Kevin Krikst

HATHERLY, Ana

- 1979 “O tacto”, in AA. VV. *Poética dos Cinco Sentidos. La dame à la licorne*, Lisboa, Livraria Bertrand.

HELLER, Eva

- 2000 *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken*; ed. ut.: *A Psicologia das Cores. Como as cores afetam a emoção e a razão*, trad. Maria Lúcia Lopes da Silva, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012.

HITCHCOCK, Alfred, *realizador*

- 1960 *Psycho*, argumento de Joseph Stefano; com Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles et alii; filmado no Arizona, produção Shamley Productions; 109 min.

HOMERO

- s/d *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Edições Cotovia, 2008.
- HOUAISS, António, VILLAR, Mauro de Salles  
2001 *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*; ed. ut.: Rio de Janeiro, Círculo de Leitores, 2015.
- JOÃO  
s/d ed. ut.: Evangelho, in *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica, 2000
- JOLY, Martine  
1994 *Introduction à l'Analyse de l'Image*; ed. ut.: *Introdução à Análise da Imagem*, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 2012.
- JOURNOT, Marie-Thérèse  
2002 *Vocabulaire du Cinéma*; ed. ut.: *Vocabulário de Cinema*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2009.
- KANT, Immanuel  
1785 *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*; ed. ut.: *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, trad. Paulo Quintela, Porto, Porto Editora, 1995.
- KAROTHY, Rolando  
2011 “El cine, el teatro y la figura de Sade”, in *Aesthethika. Revista internacional sobre subjetividad, política y arte*,  
[http://www.aesthethika.org/IMG/pdf/10\\_Karothy\\_El\\_cine\\_el\\_teatro\\_y\\_la\\_figura\\_de\\_Sade-2.pdf](http://www.aesthethika.org/IMG/pdf/10_Karothy_El_cine_el_teatro_y_la_figura_de_Sade-2.pdf)  
(visto a 12 de setembro de 2016).
- KAUFMANN, Pierre, ed.  
1993 “Identificação”, in *L'Apport Freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*; ed. ut.: *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O legado de Freud e Lacan*, trad. Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1996: 256-259.
- KUNDERA, Milan  
1986 *L'Art du Roman*; ed. ut.: *A Arte do Romance*, trad. Luísa Feijó e Maria João Delgado, 2ª ed., Lisboa, Edições Dom Quixote, 2002.
- MANGUEL, Alberto  
2008 *The Blind Bookkeeper. Or why Homer must be blind*, Canadá, Goose Lane Editions, Festival Frye e Université de Moncton.
- MARNER, Terence  
1972 *Directing Motion Pictures*; ed. ut.: *A Realização Cinematográfica*, trad. Manuel Costa e Silva, 2ª ed., Lisboa, Edições 70, 2014.
- MARTIN, Marcel  
1955 *Le Langage Cinématographique*; ed. ut.: *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António e Amária Eduarda Colares, Lisboa, Dinalivro, 2005.
- METZ, Christian  
1977 *Le Signifiant Imaginaire. Psychanalyse et cinéma*; ed. ut.: *O Significante Imaginário. Psicanálise e cinema*, trad. António Durão, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- MITFORD, Miranda Bruce, et alii  
2008 *Signs & Symbols*; ed. ut.: *Sinais & Símbolos*, trad. Lígia Teixeira, Porto, Dorling Kindersley.
- MONTEIRO, Adolfo Casais  
1933 “Apologia do cinema que se vê e ouve”, in *Movimento*, [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Movimento/N10/N10\\_item1/P6.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Movimento/N10/N10_item1/P6.html) (visto a 06 de junho de 2016).

MOUSSEAU, Jacques (dir)

1976 *L'inconscient*; ed. ut.; *Dicionário do Inconsciente*, trad. Cassiano Maria Reimão, São Paulo, Verbo, 1984.

O'CONNER, Anahad,

2009 "The Claim: loss of sight heightens the other senses", in *The New York Times*, <http://www.nytimes.com/2009/09/29/health/29real.html?smid=fb-share> (visto a 17 de abril de 2016).

MORIN, Edgar

1956 *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire*; ed. ut.: *O Cinema ou o Homem Imaginário. Ensaio de antropologia*, trad. António-Pedro Vasconcelos, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.

OVÍDIO

s/d *Metamorphoses*; ed. ut.: *Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Livros Cotovia, 2010.

PESSOA, Fernando

1986 *Obra Poética e em Prosa* - vol. 1, org. António Quadros e Dalila Pereira da Costa, Porto, Lello & Irmãos Editores.

POLISH, Mark, POLISH, Michael, & SHELDON, Jonathan

2005 *The Declaration of Independent Filmmaking*, Estados Unidos da América, Harvest Books.

VAUGHAN, Daniel, & ASBURY, Taylor

1980 *General Ophthalmology*; ed. ut.: *Oftalmologia Geral*, trad. Renato de Toledo, 2ª ed., São Paulo, Atheneu Editora, 1983.

VOLTAIRE, François Marie Arouet

1755 "À Jean-Robert Tronchin"; ed. ut.: *Correspondance IV (1754-1757)*, ed. Theodore Besterman, France, Éditions Gallimard, 1978.

1759 *Candide, ou l'Optimisme*; ed. ut.: *Cândido ou o Optimismo*, trad. Maria Archer, Lisboa, Guimarães Editores, 1989.

WEINHOLTZ, Frederico, *editor de imagem*

s/d "À descoberta de *Ensaio sobre a Cegueira*", extras do filme com a colaboração do entrevistador Luís Salvado e do entrevistados Fernando Meirelles, Don McKellar e Niv Fichman.